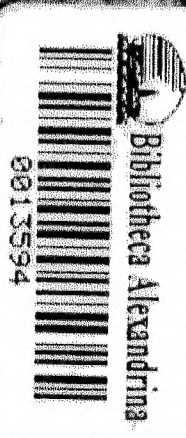


فيكتور هيغو

مقدمة كرومويل

«بيان الرومانتيكية»



8.
معها عن الفر
كتور: علي

مُتَدَمَّه كَرَو مَوِيل

دار الينابيع

«للطباعة والنشر والتوزيع»

دمشق ص.ب. ٦٣٤٨

٣٣٢٤٩١٤ - ٥٩٣٨٤٦٨

التوزيع في لبنان:

دار مختارات

ص.ب. ٦٠٢١٦ بيروت (الزلفا)

٨٩٠٣٣٣ - ٨٩٨١٩٤

التوزيع في مصر:

دار الثقافة الجديدة

٣٢ ش. صديري أبو. عام - القاهرة

٣٩٢٢٨٨٠

حقوق الطبع محفوظة

١٩٩٤

الإخراج : مي مكارم

العنوان الأصلي للمقدمة :

PREFACE DE CROMOWEL

VICTOR HUGO

La Société d'Éditions Littéraires et Artistiques
Librairie Paul Ollendorff, Paris 1912

السؤال المحير...

تسندعي دراسة الآداب العالمية والنقد الدائر حولها وحيدة في جهود الدارسين والمترجمين العرب كي يتمكن القارئ العربي من تكوين فكرة واضحة ومترابطة عن أدبٍ مُغاير لأدبه، وأذواق جمالية مغايرة لذوقه، وإن هي تقاطعت معه، فضلاً عن الأبعاد المعرفية التي قد تفتح أمامه. وهذا مشروع ضخم يحتاج إلى مؤسسات ثقافية وعلمية ضخمة تفي بطلوع به، وربما كانت الجامعات من أكثرها فعالية. فهل هذا هو الواقع؟ طبعاً: لا؛ لأن الجامعة بمنهجها التدريسي الخاضع لعامل الزمن، لا تستطيع أن تغطي الملامح العامة لمفهوم «الأدب العالمي» ومراحل تطوره عبر التاريخ، إلا تغطية جزئية ومن خلال مقررين يُدرّسان في فصل دراسي واحد - في أقسام اللغة العربية - هما: «الأدب المقارن» و «ملامح الأدب والنقد في الغرب». ومع أن إمكانات الإفادة من إصدارات دور النشر في الوطن العربي - في مجال الترجمة والتأليف - قد تتوفر في حدودها الدنيا، فمن الصعب التعامل عليها؛ فهي - من جهة أولى - غير منظمة، ومراجعتها الخاضعة لاعتبارات النشر

والتسويق غير مرتبطة ببرامج الجامعات العربية من جهة ثانية.

إذاً لا بُدّ، والحال هذه، من مواجهة إحدى المسألة «الأدب العالمي» لسنا الآن في موضع بحثها إلا ضمن إطار المهوم التدريسية الناجمة عنها، والتي نودُّ أن نخرج منها بفضول البحث الجادّ عن أقرب الموارد المعرفية القمينة بإغرائنا وإخراج دلائلنا من دائرة الخيرة. ودائرة الخيرة واسعة، لكنّ سؤالاً واحداً قد يُلمّخصها: كيف يمكن أن نارس «ملاصيح الأدب والنقد في الغرب» في مقرر واحد، وكتاب واحد، وعام واحد؟...

يتّين من الكتب المقرّرة¹ على الطلبة في جامعاتنا أن اهتمام المؤلفين مُنصبّ على عصور الآداب الغربية، والتيارات أو المدارس التي ظهرت خلالها.

ولا نجد وسيلة أخرى أجمع من هذه الطريقة في محاولة الإحاطة بأدب تمتدّ منذ القرن الثامن قبل الميلاد حتى أيامنا الحاضرة. فثمة ثلاثة آلاف عام من تاريخ الحضارة الإنسانية يحتمّ على طلائنا الاطلاع عليه في حقليّ الأدب والنقد². وإعداد المداخل أو المختصرات كالكُتب التي ذكرناها بزودهم بفكرة عامة عن ذلك. وتبقى أمامهم مشكلات غياب النصوص القديمة والحديثة، والتي يتصنّى لها أساتذتهم بسعي حثيث لتأمينها ضمن ما تُتيح الظروف العامة والخاصة. ويُساعدهم في سعيهم إغناء مكتبة الجامعة بالمزيد. من

¹ - هناك في الواقع كتابان أساسيان: (1) - المدخل إلى الأدب الأوروبي، د. فؤاد مرعي، حلب 1972، ويُدرّس في جامعتي حلب وتشيرين. (2) - جوالب من الأدب والنقد في الغرب، د. حسام الخطيب، دمشق، ط4، 1990، وقد طوّره الدكتور الخطيب عن كتابه السابق «الأدب الأوروبي، تطوّره ونشأة ملامحه، دمشق 1972، ويُدرّس في جامعتي دمشق والبعث.

أما الكتاب الثالث وعنوانه «مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية»، للدكتور عماد حاتم، منشورات المنار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1979، فهو مرجع غير متوفر بالصورة المطبوعة.

الملاحم والمسرحيات والروايات، وكتب النقد الأجنبي بلغاتها الأصلية، أو يترجمها العربية.

بيد أن بعض الروائع الأدبية غير متوفرة كـ «الديكاميرون» أو حكايا الليالي العشر للكاتب الإيطالي «بوكاتشيو»، و «غارغاتوا وبتاغرييل» للكاتب الفرنسي «رابيليه»، و «دون كيشوت» للكاتب الإسباني «سرفانتس»، و «الفردوس المفقود» للكاتب الإنكليزي «ميلتون» وغيرها. قد يكون أغلبها مُترجماً إلى اللغة العربية، ونافاً من الأسواق. لذا يتوجب أن تُعاد طباعة ما هو مُترجم، أو تصويره، أو إعادة ترجمته إذا أمكن، وترجمة غير المترجم. ولا ضير في أن تتعدّد الترجمات بشرط أن تبتدأ كل ترجمة عن نظرة خاصة إلى النصّ المعني.

وهكذا تقع ترجمتنا لمقدمة كرومويل في قائمة الاحتمالات التي من شأنها أن تسبّب ثغرة أو طرفاً من ثغرة من دائرة الخيرة؛ لأنها، في الحقيقة، لا تنطوي على حلّ حاسم لمشكلة دراسة الأدب العالمي وملامح الأدب والنقد في الغرب. وجملة ما قد تعلمه من فائدة أنها ستجعل من الأطروحات النقدية التي دافع عنها فيكتور هيجو في ضوء قراءاته لآرائه الأدبي والنقدي، منطلقاً لتحليل بعض ظواهر الأدب والنقد بحسب تسلسلها في مقدمة كرومويل. أي أننا ستجاوز الترجمة إلى الشرح، وبذلك نستجيب لضرورتين هامتين:

(١) - ضرورة توفير نصّ المقدّمة كاملاً مع إخضاعه لنظرة منهجية تجعل قراءته واضحة؛ لأن هيجو صبّ أفكاره دفعة واحدة مُطوّراً الأفكار العامة والجزئية على نسقٍ واحد ومستعيناً بذاكرته للاستشهاد بالأمثلة الشعرية، والأسماء والمسرحيات، والمواقف، والشخصيات، كما يعرقل ذهن المتّبع لفكرته التي ينبغي الوصول إليها. على أن إخضاع النصّ المترجم للنظرة المنهجية لا يعني تغيير نسق أفكاره، أو وضع فقرة في

مكان فقرة أخرى، ولا يعني التصرف في الترجمة، فما سنقوم به لا يتعدى تقسيم النص إلى عدة أقسام تدل على الموضوعات والقضايا التي يعالجها المؤلف. وقد نقدم لكل قسم، عند اللزوم، إضاءة نقدية أو تاريخية تساهم في جلاء غموضه، أو في التذكير بما يُقارب موضوعه. أما الترجمة فستكون وفية للنص الأصلي، لا تتعدّل فيه، ولا تحذف منه شيئاً.

2- ضرورة التعليق على استشهادات هيغو الغزيرة، والممتدة تقريباً على مجمل تاريخ الأدب الأوروبي، بدءاً بالعصر اليوناني وانتهاءً بأواخر القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر. وليست الغاية من التعليق على هذه الاستشهادات تضخيم الحواشي، وتطويلها لتحل محل النص، أو لتدليل به. وربما أدى التعليق إلى ذلك دون أن ندري. لكننا، بطبيعة الحال، لن نترك الحواشي تتحكّم بمرورة النص، بل .. على العكس - سنوظفها لإظهار هذه السيرة، حيث يبدو النص جزءاً من تاريخ الأدب، والنقد الأوروبيين، لا مجرد مقدمة لمسرحية. ومن ثم نأمل أن نصل إلى دراسة مُرتبة تتخلّى عن الغرض التاريخي للروائع الأدبية ومضامينها، وتسيرها سيراً نقدياً يجمع بين تكثيف الأفكار وتعميق روابطها الجمالية داخل النص، وخارجه في المحيط الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

ولئن كان هيغو قد أعطى في مقدمته تصوراً عن العصور التي مرّ بها الأدب الأوروبي يختلف عن التقسيمات المعروفة في تاريخ هذه الأدب، فإننا سنعمد إلى إبراز الظواهر الأدبية والنقدية التي رسمت كل عصر دون إغفال الخط الصاع. لنطوّر بعضها، واستمراره، والخط الهابط أو المنقطع نتيجة انحسار بعضها الآخر أو تحولها في مسار آخر كما حصل للشكل الملحمي مثلاً. وربما أعدنا النظر في بعض المقولات المعروفة في نظرية

الأدب لتحديد كيفية الانتقال من عصر إلى عصر آخر، ونصيب كل عصر في العصر الذي يليه. فتاريخ الأدب، كما تاريخ الفكر، ليس - في نظرنا - توالي أحداث على خط زمني مستقيم. وعندما يتعلق الأمر بالأساليب الفنية، والتقنية، لا يُقدّم التسلسل التاريخي فائدة نقدية تذكر. يحزل عن انبعاث العصور قديمها في حديثها، ونهوضها جميعاً بتشيد هذه الظاهرة العقلية: الأدب. وإن لم يكن لكل عصر ميزاته، وإضافاته على ما سبّقه، مدار انعطافاً في مسار التاريخ. وحتى الانعطاف يحمل بذوراً خاصة تفعل فعلها داخل كيانه الضعيف لتنهض به من جديد.

لقد أسس هيغو نظريته في تاريخ الأدب وجماليته على مبادئ الحركة الرومانتيكية كما سنرى. ونحن نؤمن أن فهم هذه المبادئ يتطلب أن تُقارَن بمبادئ التيارات التي سبقتها، ولا سيما الكلاسيكية وما جسدها من مؤلفات أدبية ونقدية. وهكذا سنكون مدعوين منهجياً للعودة من القرن التاسع عشر إلى القرن السابع عشر، ومن ثمة إلى الأدب الأوروبي القديم، اليوناني والروماني بعد المرور بالعصر الوسيط. لذا، وحرصاً منا على تعزيز النظرة النقدية المركبة، سنتعرض للمدارس الأدبية بوصفها مقولات جمالية - أسلوبية - تاريخية، تناقض في أغلب جوانبها، وتتعاقد في بعضها الآخر، ولا يمكن - في أي حال - من الأحوال - أن تنبئ غرى وحداتها عن الأخرى. شأنها شأن تيارات الفلسفة والفكر عامة؛ حيث نجد الأفلاطونية مُنبئة في المسيحية عند الكاتب اللاتيني القديس أوغسطين (354 - 430) الذي عبّر عن تألف الفلسفتين في كتابيه «مدينة الله» و «عن الرحمة». كما نجد المسيحية بعد أفولها مع عصر النهضة، تعود، في بداية القرن التاسع عشر، لتصير قاعة فكرية لزعماء الرومانتيكيين، وعلى رأسهم شاتوبريان، وفيكتور هيغو كما سيمرّ معنا لاحقاً. إنه تفاعل تيارات الفكر واندفاعاته ضمن مجرى التطور المتعدد الجوانب الذي لا يقدّم فيه انتشار هذا الفكر أو ذاك خلال مرحلة معينة من مراحل التاريخ إلا مظهر

التغير الفاصل بينه وبين ما كان سائداً قبله. ومظهر التغير قد يكون ثورة أو عاملاً هاماً من عواملها، لكن الثورة على الماضي لا تنأى إلا باستيعابه وتمثلي ما أدى إلى جموده، وما يؤدي إلى إعادة إنها ضنه، والمساهمة في تشاومه.

وما يُقال عن التاريخ من هذا المنحى يُقال عن الأدب والفن، حتى إن محاولات الدارسين السابقين هيغو بدءاً من بدايات القرن الثامن عشر، لم تخرج، في تفسيرها للتاريخ على حقيقة اختلاف مراحل تطوره وتداخلها في أن معاً. لكن هيغو يختلف عن سابقه في أنه ركز على الأوجه الأدبية لظواهر التاريخ، واستنبط بعض القضايا الهامة المتعلقة بفنون الأدب وأحسانه، وبفن الدراما خاصة. وكان في تفنيده لقواعد الكلاسيكية يسلط الضوء على مفهوم العبقري بوصفها معياراً جوهرياً من معايير الإبداع الأصيل. إضافة إلى أن مقدمته تفرعت إلى أكثر من اتجاه، وساهمت في إثارة كثير من التساؤلات، وعسى أن يعثر القارئ فيها على إجابات كلية أو جزئية توصل الضوء إلى الزوايا العائنة، أو تنبش المخبوء وتعيده إلى حركة الحياة.

ومع إيماننا بأن ترجمتنا وشرحنا لمقامة كرومويل ينبغي أن يكونا بعبارة قبل البعد عن انحزال فعل القراءة، وقصره على ما يشبه الملخصات التي ولي عهداً، فقصارى ما نود بلوغه من عملنا هو أن نضع التساؤلات المذكورة في مكانها الصحيح، وفق منهج محدّد، وبأسلوب عربي سليم وواضح، يعود على من يتناولها بالقراءة والدرس ببعض الفائدة، أو يدلّه على ما يمكن أن يقرأ من نصوص الأدب الأوربي التي لا تغني عنها المقدمات في أية حال، وكان الله وليّ التوفيق.

فيكتور هيغو وعصره

كان البحث عن جوهر العلاقة بين الكاتب وعصره، ولا يزال، واحداً من أكثر الأسئلة إلحاحاً في تاريخ الأدب والنقد، ومن أكثرها تعقيداً أيضاً. فمن جانب يمكن أن ينحصر الكلام على هذا الموضوع بالفترة التي عاشها الكاتب، ومن جانب آخر قد لا تمثل حياة الكاتب سوى ملمح بسيط من ملامح العصر. وفي هذه الحال لا يكفي السرد التاريخي لحياة الكاتب في جلاء علاقته بعصره التي تتطلب ملاحظة الخطوط التاريخية والفكرية التي تكون نسيج الحركة الاجتماعية العامة. وعصره لا يتحدد بتاريخه ولادته ووفاته؛ فثمة امتدادات سابقة عليهما، ولاحقة لهما، تسهم إسهاماً فعالاً في إدراك ما خضع له من مؤثرات، وما ولدت مؤلفاته من تأثيرات كلية أو جزئية.

والحقيقة أن تطويق الامتدادات المذكورة التي تتخطى الفترة بين 1802 و 1885

- وهذا عمر فيكتور هيغو - أمرٌ معقّد ويحتاج إلى المزيد من التروّي وضبط الأحكام، ولاسيّما عندما تتعلّق القضية بكاتب يحمل في داخله تراث مجموعة من العصور كأيٍّ من الكتّاب العظماء. إلا أننا سنحاول - ونحن نراعي دقّة المنهج - أن نلجأ إلى السمة الغالبة على جملة مؤلفاته خلال مرحلة معينة من حياته الأدبية أو خلال أكثر من مرحلة. فالتغيّرات التي طرأت على الواقع السياسي والفكري في أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر فعلت فعلها في حياة هيغو الأدبية والفكرية. فأتخذ منها مواقف متباينة، ولكنه بقي ملتزماً على العموم بمبادئ الحركة الرومانتيكية الوليدة التي خطّت مبادئها في مقدّمات مؤلفاته الأولى: مقدّمة الغنائيات (1822)،² ومقدّمة كرومويل (1827)،³ ومقدّمة الشرقيات (1828).⁴ فإذا كانت المبادئ الأدبية للرومانتيكية معارضة للمُثل الجمالية والأسلوبية للمدرسة الكلاسيكية

السائدة في الأدب الأوروبي حتى نهاية القرن الثامن عشر، فإن إرهاباتها كانت تنشئ في ترربة القرن الثامن عشر نفسه، أي في ترربة التمهيد الفلسفي التنويري للثورة الفرنسية. بل إنّ هناك من يُرجع البداية إلى روليه ديكرات (1596 - 1650) مؤسس الفلسفة الحديثة، والأب الروحي للثورة الفرنسية⁵ بوصفها إنجازاً أوروبياً على أوسع نطاق، إذ انطلقت من فرنسا وعادت إليها. فكيف كان ذلك؟

2 - Preface des odes

3 - Preface de cromowel

4 - Preface des orientales

5 - انظر: رسل (برتراند)، حكمة الغرب، ترجمة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ج2، ل1
1983، ص67. وانظر: د. أمين عثمان التأمّلات في الفلسفة الأولى لديكرات، تراث الإنسانية، مجلد1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بلا تاريخ، ص77.

لقد، أدّى المنهج الفلسفي لديكارت بانتصاره للبحث الحرّ، وتأييده لسلطة العقل إلى إحياء التراث العقلي الذي صار سبينوزا (1694 - 1778)، ولينتز (1646 - 1716) من أكبر دُعائه في القرن السابع عشر،⁶ وكذلك إلى ولادة الفلسفة التجريبية الانكليزية التي يمثلها لوك (1632 - 1704)، وباركلي (1685 - 1753)، وهيوم (1711 - 1776).⁶

ولم تكن انكلترا مهداً لنمو هذه الفلسفة من باب المصادفة؛ لأن جملة من العوامل توفّرت لها وساعدت على انتشارها كإصلاح الديني الذي بسط ظلّه مع انتشار الفكر الليبرالي البروتستانتي الداعي إلى أن الفرد حرّ في تسوية أموره مع الله بالطريقة التي يراها مناسبة، ومع النمو الاقتصادي المرافق مع صعود الطبقات الوسطى وما كانت تحقّقه من تقدّم في حركة التجارة وتنشيط رؤوس الأموال. وهكذا برزت الفردية في الميدان الاقتصادي والفلسفي معزّزة صراع الطبقة الوسطى ضدّ السلطة المطلقة للملوك، وكان ديكارت أوّل من عبّر عن النزعة الفردية بمقولته المشهورة: أنا أفكّر، إذاً أنا موجود. وعلى مابين العقلانية الديكارتية ذات الأساس الميتافيزيقي، والبروتستانتية، وتطوّر الأفكار الاقتصادية ونمو التجارة من تباعد ظاهري، تبقى ليبرالية القرن السابع عشر هي النظام الأوّل لهذه التوجّهات الفكرية المتدفقة في تيار واحد يعارض تيار الطغيان السياسي والديني والاقتصادي والعقلي الموروث من القرون الوسطى.

لكنّ إذا كانت انكلترا مهية للقيام بالثورة، فلماذا قامت الثورة في فرنسا، وفي

⁶ - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص. 70 - 139. وانظر: فرج (آ)، تاريخ الفلاسفة الموضح بالنصوص، (بالفرنسية)، فرناند تاتان، باريس 1966، ص. 162 و 175.

القرن التالي، ولم تَقم فيها؟

قد يبدو في هذا التساؤل شيء من التبسيط وقسر المنهج للإجابة على أسئلة لاداعي لها طالما أن الذي حدث حدث وانتهى، وطالما أن الإشكال بجماعته وتفصيله لا يمت إلى فيكتور هيجو بصلة. ومع ذلك نظل إثارته مشروعة من الزاوية التحليلية التي ينبغي اعتمادها في دراسة تاريخ الفكر. ثم إن العلاقة بينه وبين فيكتور هيجو تستند إلى أكثر من نقطة، وليست الامتدادات التاريخية السابقة لعصره إلا واحدة منها. فمقدمة كرومويل تستقي غودجها الدرامي الأول - وهو شكسبير - من انكلترا، ومسرحيته نفسها تجسيد درامي لشخصية سياسية انكليزية أيضاً. وفوق ذلك، كان من الطبيعي أن تقود الثورة الصناعية في انكلترا إلى ثورة اجتماعية تقلب النظام الملكي، لأن الحكومات أضحت عقبات حقيقية في سبيل التطور التجاري الحر الذي يتحتم أن تُسنّ له قوانين وأنظمة جديدة. إلا أن الانكليز - كما يرى برتراند رسل⁷ - اختاروا الحل الوسطي لخلق التوازن بين السلطة الملكية والطبقة التجارية عن طريق البرلمان الذي شجع التجارة الانكليزية إلى أبعد الحدود على حساب بقية المستعمرات، ولا سيما في أمريكا والهند. وترافق ذلك مع انتقال السطوة على البحار من هولندا إلى انكلترا،⁸ مما نشط الاقتصاد في الداخل، وخلق توازناً اجتماعياً توسعت جغرافية انكلترا على قاعدته لتستجيب لحركة التصنيع السريعة.⁸

هذا من جهة، ومن جهة ثانية اعتمد ضغط المستعمرات الانكليزية، وأمريكا خاصة، وهي تسعى إلى التحرر، اعتماداً كلياً على فكر عصر التنوير الفرنسي، وعلى

7 - حكمة الغرب، نفسه، ص 104.

8 - انظر: ديورانت (ول)، تاريخ الحضارة، مجلد 4 - 42، ج 2، دار الجبل 1988، ص 30.

دعم فرنسا - المنافس الاستعماري الأول لانكلترا - لحركة التحرر الأمريكية. فكان لابد من توجه انكلترا إلى خوض الحروب في أوروبا وأمريكا كي تبقى الامبراطورية الأقوى في العالم. فبقى حصن الحلول الوسطى منيعاً على أية ثورة اجتماعية فيها. والجمال أنها كانت قبلةً للمنورين الفرنسيين؛ إذ اختارها فولتير منفياً له (1726 - 1729)،⁹ كما أقام فيها نقيضه الفكري جان جاك روسو، عند صديقه الفيلسوف الانكليزي «هيوم» (من 1765 - 1767).¹⁰ وهذا التواصل بين المفكرين ظاهرة هامة من ظواهر القرن الثامن عشر.

أما في فرنسا فكانت التقسيمات الاجتماعية أكثر وضوحاً؛ إذ إن القرن السابع عشر كان عصر سيادة السلطة الملكية الارستقراطية، وسلطة رجال الدين، على حساب الطبقة الثالثة أو الشعب. وبدءاً من الثلث الثاني للقرن الثامن عشر بدأت هاءه السلطات تتحد: فالسلطة الملكية استخدمت القوة في فرض سلطانها، بينما راحت الطبقة الارستقراطية تتغنى بمبادئ أخلاقية لم تعد تلتزم بها، وصارت الكنيسة مؤثلاً للخلافات الدينية. وعرفت فرنسا من موت الملك الشمس (لويس الرابع عشر) سنة 1751 حتى سنة 1748 حيث صدر كتاب «روح القوانين» لـ «مونتسكيو»، فترة التحضير لأفكار العصر التنويري الذي تمخض عن تدمير مفهوم السلطة في كثير من الميادين، في السياسة والمجتمع، وفي الدين المعتمد على الخطيئة الأولى والناظر إلى الطبيعة الإنسانية أنها ضعيفة وفسادة بدنياً وهي بحاجة إلى دليل يقوّمها. وجاء فكر

⁹ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الخامس، باريس 1987، ص.ص 3024 - 3205. وانظر:

معجم بوردا عن الأدب الفرنسي، باريس 1985، ص.ص 806 - 808.

¹⁰ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الثالث، باريس 1987، ص.ص 1565.

التنوير ليؤكد أن الإنسان خير بطبيعته، والجمع هو الذي يبعثه، وضمنان توفقه إلى المثل الأعلى هو قلب العلاقات الاجتماعية لإصلاحها.

وانجهدت الفلسفة المؤمنة بحرية الفكر الفردي، والمنطلقة من وجوب النضال الواقعي، إلى الرأي العام الذي لم يعد مقتصرًا على البلاط، بل تعاضده ليشمل الصالونات الفكرية والأديبة، وأصحاب الضمائر الحرة، والمثقفين البورجوازيين¹¹. وكما تحولت الفلسفة بذلك، من المجال النظري إلى المجال الواقعي، تحول العلم الذي تكفلت الموسوعة¹² بنشره بين الناس، وتعريفهم بأختر تطوراته.

ولاقت أفكار المنورين الانكليز والفرنسيين صدىً واسعاً في أمريكا الساعية إلى الاستقلال، ولاسيما في كتابات بنيامين فرانكلين (1706 – 1790) الذي التقى بالفيلسوف الانكليزي «هيوم»، خلال إقامته في انكلترا (من 1757 – 1762). حتى إن إعلان الاستقلال الأمريكي الذي صاغه توماس جيفرسون (1743 – 1826)، ودققه فرانكلين فيما بعد، يستند على المبادئ التنويرية، وعلى أفكار الفلاسفة مثل جون لوك¹³. وقد عادت كتابات فرانكلين وجيفرسون وغيرهما لتمارس تأثيرها في

11 – انظر: كالفية (ج)، تاريخ الأدب الفرنسي (بالفرنسية)، باريس 1920، ص 443.

12 – الموسوعة L. Encyclopedie معجم فرنسي موشع في العلوم، مستوحى من معجم انكليزي مشابه «شامير» عام 1729. تولى إدارتها المفكر والفيلسوف الفرنسي دوني ديدرو (1713 – 1784)، كتب فيها فلاسفة العصر أمثال دالامير، ومولتيكيو، وفولتير، وهولباخ، وكينزي، ودوبانون، وتيرغو، ومارمونتيل، وهلييتوس، وجان جاك روسو، وجو كور. وساهمت الموسوعة في تعريف الناس بتطورات العلوم والفكر في المادين كلها. وتعتبر مقدمتها التي حررها دالامير لوحة شاملة لمعارف العصر.

13 – انظر: هاي (بيتر)، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، ترجمة هشام حجازي، وزارة الثقافة، دمشق 1990. ص 21 - 22.

أوروبا، وخاصة في فرنسا، وتكون بالإضافة إلى الحرية التي أثارها حرب الاستقلال الأمريكية، عاملاً من عوامل قيام الثورة الفرنسية سنة 1789. ولعل الحقيقة - كما يرى ج. ب. يري - «تكمُن في قول «أكتون» البليخ: «إن التقاء النظرية الفرنسية بالمثال الأمريكي قد أدى إلى اندلاع الثورة»¹⁴.

استلهمت فلسفة الموسوميين بتفأولية واضحة انبثقت في قادة الثورة الفرنسية وهم يلاحظون أن فساد الحكومة والكنيسة هيأت عقول الناس لتلقي بذور الأفكار الثورية. غير أن جان -جاك روسو (1712 - 1778) كان يعمل على الحضارة أنها تُفسد الطبيعة الإنسانية، وعلى العقل أنه مُضلل لا يدلنا على الحقيقة¹⁵. لذلك دعا إلى ضرورة اعتماد الإنسان على مشاعره الطبيعية الخليقة بهدائيه إلى الطريق الصحيحة، أي إلى ما يُدعى بالدين الطبيعي *Naturisme*. فكلما اتعد الإنسان عن الحال البدائية البسيطة أصبح أكثر تعاسة؛ لأن السعادة تنطوي على الفساد. وما التطور الاجتماعي سوى خطيئة جسيمة. أما النموذج الأدبي، استهواه - وهو نموذج مثل أعلى اجتماعي طوباوي - فلا يزيد على الوجود الأركادي¹⁶، ورافقت فلسفته مع اتجاهه الديمقراطي ومناصرته للشعب على فولتير. ونبع منه نهج الجديد من مقارنته بين ترف الأغنياء في البلاط الفرنسي، والأوضاع القاسية للفلاحين الجاهلين¹⁷. فبرزت في خطبه الحماسية معالم الاحتجاج على العلاقات

14 - انظر: يري (ج.ب)، فكرة التقدم (بحث في نشاتها وتطورها، ترجمة عارف حديفة) وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص194.

15 - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص155.

16 - تلخص فلسفة روسو من هذا الجانب بـ «الحنين إلى أركاديا» الإقليم اليوناني القديم الذي كان يقطنه شعب بدائي استلهم الشعراء من حياته كثيراً من القصائد الرعوية.

17 - انظر: فكرة التقدم، نفسه، ص177.

الرأسمالية، حاملية معها البؤادر الأولى للحركة الرومانتيكية،¹⁸ من حيث هي سرخنة العاطفة في وجه العقل، وصرخة الطبيعة الإنسانية البسيطة في وجه التقنية وتقسيم العمل المذنين أفقدا الفرد ذاته، وجوهر شخصيته.¹⁸

وسرعان ما انتقلت فلسفة روسو إلى ألمانيا التي استجاب فلاسفةا الكثير من أطروحاتها، وانطلقوا منها لتعميق المدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكانا، عمانوئيل كانت (1724 - 1804) من أكثر المشاودين إلى الفيلسوف الفرنسي، وهو الذي سماه بـ «نيوتن» الأخلاق¹⁹. ومن ألمانيا، وعلى وجه الدقة، من النظرية الجمالية للأخوين شليغل، ونظرية نوفاليس المتأثر بهما، وبـ «فيخته»، تسربت مبادئ الرومانتيكية إلى الأدب الفرنسي¹⁹، وكانت «مدام دوسنال» (1766 - 1817) صلة الوصل بين الأديين الألماني والفرنسي، كما يمكن اعتبار مؤلفاتها فاتحة عصر أدبي جديد بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر، وهو عصر فيكتور هيجو. فإزاء التحولات الفكرية والاجتماعية في نهاية القرن الثامن عشر تحولات الأشكال الأدبية الكلاسيكية، وغدت عقيدة لا روع فدهسا. وفي الفترة الواقعة بين قيام الثورة الفرنسية (1789) وتأليف شاتوبريان لكتاب «عقيدة المسيحية» (1802)، عجز الأدب عن مواكبة الحياة، ربما لأنه لم يكن يستطيع أن يتخيل قوة تضارع قسوة الواقع ودمويته²⁰.

¹⁸ - انظر: حكمة العرب، نفسه، ص152، والظر فيشر (أرنست)، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، بلا تاريخ، صص. 36 - 64.
¹⁹ - انظر: د. حلمي مطر (أميرة)، في فلسفة الجمال من الاطون إلى سارتر، دار الثقافة القاهرة 1974، ص127.

²⁰ - انظر: باندولفي (فيتو)، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، ترجمة الأب إلياس زحلاوي وزارة الثقافة، دمشق 1984، صص. 225 - 231.

كما شعفت الكوميديا والتراجيديا، لأنهما خضعتا تخضوعاً تاماً لسيطرة الموسوعيين، إذ اقترنت التراجيديا من هوس الشعب، ومجرت الكوميديا الطرافة والنكتة لتخوض في موندوغات جدية تعليمية²¹.

ومع نهايات القرن الثامن عشر تولّد جنس مسرحي جديد يخلط الكوميديا بالتراجيديا هو الميلودراما التي كانت تُعرض في الشوارع أمام الناس. ويُرجّح الدارسون أنها، على نحوها من أية قيمة أدبية، مقدّمة هامة لولادة نظرية الدراما البورجوازية²²، وبالتالي لولادة الدراما الرومانتيكية التي أعلن هيغو مبادئها في مقدّمته عام 1827، حيث كانت الكلاسيكية قد نضبت تماماً أمام حيوية الأدب الجديد واندفاعه مع نموّ النزعة الفردية *Individualisme*، ليخاطب في الإنسان شعوره وإحساسه قبل عقله. فيقدّر ما توجهت الرومانتيكية إلى الذات الإنسانية وتلوّن دواخلها، وتحوّلات أشكال الواقع المحيط بها، بقدر ما جعلت المعطيات الفردية كالتخيل والحلم والعاطفة متقدّمة على معطيات الظروف الموضوعية. وبذا صار الذوق الشخصي سيّد الموقف، كما صار الأدب الناتج عنه أدباً جذاباً يبحث عن جمهوره وسط قوى جديدة أدّت إلى رواجه كما حدّت من شطحياته. وكان أبرز هذه القوى النقد، والصحافة. أو لنقل النقد الذي مارس سلطته على الأدب في الجرائد والرائد المتزايدة الانتشار يوماً بعد يوم²³.

21 - انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 243.

22 - (4) - انظر لاغارد (أندريه) وميشار (لوران)، القرن التاسع عشر، منشورات بورداس،

مونريال، 1969، ص 231.

23 - انظر: كالفيد، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 584.

ولما أعطى النقد لنفسه حقّ الحكم على المؤلفات الأدبية كلّها؛ لم يخالق حركات أدبية، إنما فكّك المدارس الضعيفة، وساعد على ردّات الفعل، مضخماً سمعة بعض الأدباء، مُميّناً سمعة بعضهم الآخر. فتوسّعت سلطة الأدب أيضاً مع سقوط القواعد والقوانين، ومع تنامي عدد القراء المختلفي الأذواق والثقافة؛ إذ كانت سائر طرائق الكتابة تُلاقي المعجبين والمنجذبين إليها. مما ولّد مفهوماً جديداً عن الكتابة، بعيداً عن انعزالية الكاتب، وجنونه إلى بلاطات الملوك: فالكتابة حرفة، والكاتب يعيش من هذه الحرفة²⁴.

وكان لهذا المفهوم الجديد، وللصحافة نتائج خطيرة ناجمة عن طابعها الإيجابي نفسه: فعلى الكاتب المكتسب من صناعة الكتابة أن يفكّر بسرعة لتغذية الورق اليومي، وذلك على حساب تعميق الأفكار وأصالتها، وعلى حساب الفن الذي يصقلها. أما الكتاب الكبار فقطفوا ثمار مؤلفاتهم دون أن يُفسدوا الفن أو يُضعفوا مستواه²⁴.

واتسم القرن التاسع عشر بظهور الأدب الأوروبي المعبر عن تنامي الروح القومية مع ما يُرافقها من ألوان الطابع المحلي الذي نادى الرومانتيكيون بضرورة إبرازه ومعالجته فنياً وأدبياً. ولم يُعد ممكناً الفصل بين أدب أمةٍ أوروبية وأخرى، وكأنما انبعثت فلسفة روسو في القارة كلها لتجعل الرومانتيكية حركة شاملة لا مجرد صرخة معزولة. وكانت البداية، على الصعيد المسرحي، انتقالاً من معالجة موضوعات قديمة مُستقاة من تاريخ اليونانيين والرومان، المثل الأعلى للمدرسة الكلاسيكية، إلى معالجة موضوعات حديثة مأخوذة من تاريخ البلدان الأوروبية. ففيكتور هيجو مثلاً يقدم أربع

²⁴ - نفسه، ص 585.

مسرحيات، نأخذ اثنين من التاريخ الأسباني: «روي بلاس» Ruy Blas ، و«هرناني» Hernani ، وواحدة من التاريخ الانكليزي: «كرومويل» وواحدة من التاريخ الألماني: «البرغراف» Les Burgraves²⁵.

وهكذا انبسطت ظلال الرومانتيكية على «شاتوبريان» و «لامارتين» و «هيفو» و «جورج صاند» في فرنسا، و «ورد زورت» و «كولردج» و «بايرون» و «شلي» و «كيتس»²⁶ في بريطانيا، و «غوته» و «نوفاليس» و «شيللنغ»، والأخويس «شليغل» في ألمانيا، و «بوشكين» و «ليرمانتوف» في روسيا²⁷. وما نذكره هاهنا أمثلة للتدليل على ظاهرة الأدب الأوربي ليس إلا.

ثمة أمران أيضاً لأبد من البحث فيهما لما لهما من أهمية في إضاءة طبيعة العصر الذي عاشه فيكتور هيفو، وروابطه مع العصور السابقة، والأمران هما: الحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى، ونظرية الإنسان العظيم. والمحور الذي نريد إدارة هاتين المسألتين حوله هو موقف هيفو بوصفه صانع بيان الحركة الرومانتيكية:

1 - فيكتور هيفو والحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى

لو جاز لنا الفصل بين عصور الحضارة لقلنا إن بين القرون الوسطى والرومانتيكية ثورتين: ثورة الإصلاح الديني المتولدة من النهضة الأوروبية بصورة عامة، والثورة الفرنسية المتولدة من عصر العقل وما هيأت له الثورة الصناعية في

25 - انظر: د. هلال (محمد غنيمي)، الرومانتيكية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 220.

26 - انظر: د. الخطيب (حسام)، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق 1990، ص 148 - 149.

27 - انظر: الدروبي (سامي)، الرواية في الأدب الروسي، دار الكرمل، دمشق 1982، ص 42 - 49.

انكثرتا بصورة خاصة كما رأينا. وفي هذه الحال يصير حنين الرومانتيكيين إلى القرون الوسطى عودة إلى الخلف، وسيراً بعكس اتجاه التطور، أو يصير، بالأحرى، نكوصاً لفكرة التقدم على نحو ما يرى المفكر الفرنسي «كوندورسيه» Condorcet (1743 - 1794) في كتابه «لوحة تاريخية بحملة لتقدم العقل الإنساني»²⁸. فهو يقسم التاريخ إلى عشر مراحل تتقدم المعرفة من خلالها، إلا أن المرحلة السادسة المتمثلة بالعصور المظلمة شكّلت انقطاعاً عديماً الجدوى للحركة السائرة إلى الأمام²⁹. ومع أنه يفسّر التاريخ بالحركة التقدمية للمعرفة، يُلغي فاعلية القرون الوسطى والدين المسيحي كما ألغاهما الموسوعيون مثل فولتير ودريدرو وغيرهما.

بيد أن حقيقة التاريخ لا تقبل الفصل الجذري بين عصوره؛ فما قد يبدو انقطاعاً في استمراره لا يعدو أن يكون سيرورة داخلية لا تلبث أن تظهر لتواصل مجراها وفق القوانين الموضوعية لحركة التاريخ. وهذا ما أدركه «سان سيمون» (1760 - 1825) تلميذ «كوندورسيه» عندما بيّن أن أستاذه لم يفهم المعنى الاجتماعي للدين، وما يُشبعه من حاجات عاطفية للإنسان. «فكما أنّ النظام الديني يقوم على أساس المرحلة المعاصرة للتطور العلي، كذلك ينوافق النظام السياسي لمرحلة ما مع النظام الديني. إن كلّ شيء متعلّق بالآخر. فلا تمثّل أوروبا العصر الوسيط انتصاراً مؤقتاً للظلامية، انتصاراً عقيماً وخزياً، بل مرحلة قيّمة وضرورية في التقدم الإنساني، مرحلة تحقّق فيها مبدأ رئيس من مبادئ التنظيم الاجتماعي هو العلاقة الصحيحة بين القوى الروحية والزمنية»²⁹.

²⁸ - Esquisse d'un tableau historique des progres de l'esprit humain, 1793 - 1794.

²⁹ - فكرة التقدم، نفسه، ص 257.

وعلى الرغم من أن مفكرى عصر النهضة الإنسانيين أبعدا الدين عن شؤون الحياة الدنيا وقصروه على الاهتمام بالحياة الآخرة التي يضمنها بحسب تعاليم الكنيسة، وعلى الرغم من أنهم فصلوا بين العقيدة الإنسانية والعقيدة المسيحية، ظلّ الطابع العام لفكرهم مسيحياً. وأفادت النهضة، وفي بدايتها خاصة، من العصور الوسطى على أكثر من صعيد؛ فشعراء النهضة الكبار ومنهم «مارو» Marot (1496-1544)³⁰، التزموا بالأشكال الأدبية السائدة في القرن الخامس عشر، واحتفظوا - وهم يجهدون لإصلاح الشعر - بأجناسه وبطرائقه في التعبير. ونتيجة عدم نجاح هذه الخطوة الإصلاحية الخنولية، أعلنت جماعة الثريّا La Pleiade³¹ الحرب ضد أدب العصر الوسيط برؤيته، ومحتة عملياً خلال ما يقرب من ثلاثة قرون.

وإذا كان أسلوب النهضة في العمارة قد غلب على المباني المدنية والقصور، فإنه قد اعتمد في فن التزيين والتوشية على الفن القوطي المزدهر في القرون الوسطى، وذلك قبل أن يسود الأسلوب الكلاسيكي³².

وبخلاصة القول أن القرون الوسطى ليست فراغاً في تاريخ الحضارة فهي تمثل عصر الإيمان الذي سجل إلى جانب المآسي المعروفة لرجال الدين المستغلين لسطوة الكنيسة، نظاماً تعليمياً تألف فيه علم اللاهوت مع المنطق الأرسطي، وانتشر في العالم

30 - النظر - كالفيه، تاريخ الأذب الفرنسي، نفسه، ص104.

31 - تتكون هذه الجماعة من سبعة شعراء فرنسيين في عهد هنري الثاني، تولوا شرح نظرية اخاكة التي أغنوا بوساعتها اللغة الفرنسية، وهؤلاء الشعراء هم : رولان، ودويلي، رومي بلو، وجودل، ودورا، وبائف، وبيلوبييه. انظر: موسوعة Petit Robert ج2 باريس 1981، ص1460. وانظر: د. غنيسي

هلال، الأدب المقارن، ط5 بيروت 1962، ص24.

32 - كالفيه، نفسه، ص. ص105-160، وص5.

دله عبر مؤلفات «توما الاكوينى» (1225-1274)، وسجل إلى حساب الجهد الفكرى والأدبى، تطوّر شعور الرثاء اللاتينى المفعم بالشفقة والعاطفة. ويذهب «كالفيه» إلى حدّ تقويم الحروب الصليبية ضدّ الكافرين أي غير المسيحيين -- بأنّها إنجاز من إنجازات عصر الإيمان،³² ربما لأن المسيحية كانت خلال رموزاً لوحدة أوروبا.

وانتصرت الكلاسيكية أخيراً، واحتضنت أوروبا بعد أن رسمت، مثلها العليا الجمالية والإنسانية في الفن الإيطالي، وبلغت أوجها في القرن السابع عشر الذي أعماد توحيد العقيدتين الإنسانية والمسيحية في بوتقة الحكمة الأمل إلى الاعتدال. ولعلّ في الاعتدال عاملاً هاماً من عوامل بناء العصور الذهبية في التاريخ كما في الأدب.³³ وهذا يعني أن في كل عصر بذوراً من العصور السابقة، ولولا ذلك لما تكوّن لدى البشرية ما ندعوه بـ «التراث».

لقد اختبرت مدام دوستال في كتابها «الأدب ضمن علاقته بالمؤسسات الاجتماعية»³⁴، تأثير الدين والأخلاق والقانون في الأدب³⁴، وعمدت إلى بيان دور القرون الوسطى في تطوير القدرات الفكرية، وتوسيع الحضارة، ودور الدين المسيحي الذي لا يمكن تجاهله³⁵. وبذلك تقدّمت على كوندورسيه، واستبقت كلاً من سان

33 - ربّما كانت حكمة القرن السابع عشر وراء حكم بعض الدارسين الفرنسيين - ومنهم كالفيه - أن المثل العليا الخليفة بزية الدوق والروح معاً لا توجد في القرن الثامن عشر، إنّما في القرن السابع عشر الذي يبقى - على حدّ قول كالفيه - «عصرنا العظيم». انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 445.

34 - صدر الكتاب سنة 1800، انظر: لامبارد وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 14-15.

35 - انظر: فكرة التقدّم، نفسه، ص 241.

سيمون وأوغيسست كومت.³⁵ وعقدت الآصرة في كتابها «حول ألمانيا»³⁶ بين الدين والشعر مُعبِّرة أن الشعر لغة الطقوس كلّها، فالإنجيل عامرٌ بالشعر، وهوميروس مليء بالدين.³⁶ والكتابان المذكوران يشكّلان صكّ الولادة النظرية للرومانتيكية الفرنسية.³⁷

وعلى غرار مدام دوستال - مع اختلاف جزئي في زاوية النظر - يُقارن الشاعر الرومانتيكي الفرنسي «شاتوبريان» بين الإنجيل وهوميروس، في كتابه «عقريسة المسيحية»³⁸، وخلص إلى أن الدين المسيحي الأكثر تناسباً مع الشعر والفن من أيّ دين آخر، والأكثر جمالية وإنسانية، لا يمكن أن يكون بربرياً؛ حتى إن العالم الحديث مدين له بكل شيء، منذ عصر الزراعة حتى عصر العلوم المجردة³⁹. «فالمسيحية ذات قيمة؛ لأنها جميلة، ولأنها صحيحة، وتستطيع أن تغلب الألباب بقوة إلهية أيضاً شأن آلهة فرجيل وهوميروس»⁴⁰.

والمهم هنا أن دلالة العصور الوسطى تأخذ عند الرومانتيكية منحىً جديداً يختلف عن منحى الموسوعيين الذين عالجوا المسيحية بوصفها نظاماً بربرياً «كان مطلوباً إسقاطه باسم التقدم»⁴⁰، ولم يضعوا تلك العصور في مسارها الموضوعي الصحيح. وسواء أكانت محاولات شاتوبريان للبرهان على وجود الله طفولية أم

36 - انظر: لاغارد وميشار، نفسه ص15.

37 - انظر. معجم بورداص عن الأدب الفرنسي، نفسه، ص741.

38 - هذا الكتاب مكونٌ من أربعة أجزاء هي: 1- العقيدة والمذهب. 2- في الشعر. 3- في الفنون والأدب. 4- في العبارة.

39 - لاغار وميشار، نفسه، ص44.

40 - فكرة التقدم، نفسه، ص241.

ناضجة، وسواء أكان رجعيًا أم تقدميًا، فإنه يدور في فلك جان جاك روسو، ويعبر عن يأسه من الثورة وحال الفوضى التي أوصلت الناس إلى الضياع. وكان لكتابه «عقريّة المسيحية» بطريقة تقديم حججه، وتنسيق أفكاره، أبلغ الأثر في «مقدمة كرومويل» لفيلكتور هيغو. ويرى «فاغيه» أن أفكار هيفو العامة في الفترة الواقعة بين 1830-1822 (في الغنايات، والمقدمات) هي أفكار شاتوبريان⁴¹. وهذا طبيعي - في رأينا - ما دام الشاعران ينتميان إلى مذهب فكري واحد، ومدرسة أدبية واحدة في طور التكوّن، وما دام هيفو قد تعمّق أكثر من شاتوبريان في مسألة المقارنة بين الفن القديم والفن الحديث⁴² وإن هو اتخذ من بعض أفكار «عقريّة المسيحية» منطلقاً له. وعلى أية حال جاء هيغو حصيلة مخاض فكري طويل الأمد اكتملت دائرته الأوروبية باكتشاف القرون الوسطى، واكتشاف الأدب الألماني الذي نقلته مدام دوستال إلى فرنسا، ونقله كولردج إلى بريطانيا، ولا غرو أن نجد في تضاعيف مؤلفاته الأولى ارتباكاً في النقد، واختلاطاً في القواعد. فهل ينطبق هذا على حنينه إلى القرون الوسطى، وإلى المسيحية على وجه الحصر؟

يميّز الدكتور محمد عنيبي هلال طائفتين من الرومانتيكيين: طائفة هادئة متفائلة مع إدراكها لسطوة الشرّ على حياة الإنسان، وطائفة متمردة متشائمة نتيجة فقدانها الأمل في أي اندحار للشر، ويجعل هيغو من الطائفة الأولى. لأنه يعتصم من معضلات القدر والمصير «بالاعتقاد في إله واحد، ولا سبيل إلى ذلك الاعتقاد إلا بالإشراق

41 - فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص183، ونشير هنا إلى أن فاغيه يبرّد هيفو - في هذه الفقرة - من أي ملمح يدلّ على عمق تفكيره، لافي مقدماته، ولا في شعره. ويؤكد أنه لم يُعط فكرة لانعكس أفكار الآخرين إلا بدءاً من «التأملات». انظر المصاحفات من 183-185.

42 - فكرة التقدّم، نفسه، ص240.

الروحي أو الإلهام الصادر عن القلب»⁴³. ويبين الدكتور هلال أهم ما يشغل هيفو في هذا الوجود الذي يتنازعه صراع لا يهدأ بين الخير والشر. ولكنه سينتهي أخيراً بانتصار الخير والنور حيث سيمحي الشر من الشيطان، وسيُبعث فيه الملاك السماوي من جديد ويدخل في رحمة الله⁴⁴. مما يعطي حنينه إلى القرون الوسطى والفكرة المسيحية طابعاً خاصاً يختلف عن «التمرد المتأفزيقي» عند فوفاليس، وكيتس مثلاً. ومردّد ذلك أن هيفو احتكم إلى موهبته في إدراكه لظواهر الكون والطبيعة دون أن يخرج عن التعاليم الكاثوليكية. فاصطبغ نتاجه، على الجملة، بتأولية لاتنقض مع غنائيته ولا مع مسيحيته.

لكن ينبغي ألا ننظر إلى مؤلفاته المتعلقة بهذا الجانب بمعزل عن المراحل التي مرّ بها إبداعه. فهو في «مقدمة كرومويسل» كاثوليكي خالص يرى في الإنسان وحدة ثنائية متضادة القطبين : الروح والجسد. وفي ديوانه الشعري «الله» المكتوب سنة 1855، يتساءل عن معنى العالم الذي لبارقة فيه للتخلّص من الشر، ولا يلبث أن يضيف أن حيوانات رمزية كالخفاش، والبومة، والغراب، والحداة، والنسر تعطي للإنسان باطّراد أجوبة عن سؤاله الخاص بوجود الله؛ فهذه الحيوانات هي الناطق باسم تقدّم الإنسان نحو معرفة الله من الإلحادية إلى المسيحية مروراً بالشكّة والمأنوية والوثنية واليهودية⁴⁵. وإلى هذا الضرب من وعي الخلاص يضاف قلقه من الفراغ، والليل، والشر، ليبدأ من جديد بحثه عن معنى الألم الإنساني، متأرجحاً بعد موت

43 - الرومانتيكية، نفسه، ص 154.

44 - نفسه، ص 163.

45 - النظر: معجم بورداص، نفسه، ص 381.

ابنته «ليوبولدين» عام 1843، بين التمرد والخضوع للإدارة الإلهية⁴⁶. وكان التعبير
الأبلغ عن حاله تلك ديوانه الشعري «التأملات» المكتوب سنة 1856.

وإذا كانت «مقدمة كرومويل» تأسيساً لتصوّر رمزي للتاريخ، ولتاريخ الأدب
على نحو خاص، فلإن «ملحمة العصور» في جزئها الأول (1859)، وفي جزئها الثاني
(1877)، تجسد لفكرة التاريخ ذاتها يقوم على بنية مزدوجة : دراماتيكية مترافقة مع
صراع الخير والشر، وتنويع مع منحني متصاعد للتقدم. من حواء إلى المسيح. ومن عصر
الإنجيل، إلى روما، فالإسلام، ثم إلى عصر البطولة المسيحي حيث تمتاز أساطير أوروبا
الشمالية مع الأساطير الجرمانية والإسبانية والفرنسية.⁴⁶ أما نقطة الذروة لصراع الخير
والشر فتحدد في «نهاية الشيطان» المنشور بعد موت هيغو (1886)، حيث يتفني الشر
في الكون، ويعود الشيطان ملاكاً سماوياً كما لاحظنا قبل قليل.

وفيما عدا ذلك يستلهم هيغو من عبقرية الشعرية صورة مجازية للطبيعة
والأشياء، فيشعر أن الطبيعة لغزية وحشية وسخية، كل شيء فيها عامر بالروح، ويحيا.
في الكون الحلولي Pantheiste مُحاوراً له لايسكت إلا أمام الله⁴⁷. وفي نظره أن
مشروع تحديد الفن والإنسان لا يتم إلا بفضل المسيحية. وهكذا تخضع دراسه
لعصور التاريخ عن عودة إلى العصور الوسطى تباينت الآراء حولها؛ فمن قائل إنه لم
يُضيف شيئاً يذكر على الأبعاد الفكرية التي رسمها غيره، ولا سيما لامتارين
وشتاتوريان⁴⁸، ومن مؤكّد أنه كان - كغيره من الرومانتيكيين - تواقاً، بتلك العودة،

46 - نفسه، ص 381.

47 - نفسه، ص 376.

48 - هذا رأي فاغيه، انظر: القرن التاسع عشر، نفسه، ص 154 و 188.

إلى «نمو مُجْمَل تطوّر المجتمع الحديث منذ حركة الإصلاح الديني، كما تمنى
العلا سفة الموسوعيون نمو العصور الوسطى»⁴⁹.

ويعال «فاعيه» عام اهتمام هيفو بتعميق أفكاره الدينية وغير الدينية؛ إذ
يبحث عن ذاته المبدعة الحساسة في ديوانه «أوراق الخريف» (1831)، موضحاً
هافه المعرفي، وقاللاً : كل شيء.

«مخلوق لإضاءة روحي الشفافة، وهز أوتارها

روحي التي هي بألف صوت، والتي وضعها الله الذي أعبد

في مركز الأشياء كأنها صدى رنان»⁵⁰.

فهبل يكون في هذا التعليل تسويغاً لتقلبات مواقفه في الميدانين الفكري
والسياسي معاً، أم أن هناك ما يمكن أن تُضيء إضافته أوجهاً أخرى لشخصية هيفو
ونفكيره أيضاً؟

سنحاول في الفقرة اللاحقة أن نمتحن موقفاً آخر من مواقفه بشأن نظرية
الإنسان العظيم، كي تفضي تحليلاتنا إلى نتيجة منطقية مترابطة.

2 - فيكتور هيفو ونظرية الإنسان العظيم

تُعزى نظرية الإنسان العظيم، من الناحية الفلسفية والنفسية، إلى النزعة الفردية
التي أشرنا إليها؛ إذ ركزت النظرية الجمالية الرومانتيكية على الإنسان العبقري بوصفه

49 - هذا رأي ج. ب. بيري، النظر : فكرة التقدم، نفسه، ص 242.

50 - فاغيه، نفسه، ص 182.

التجسيد الأمثل لشخصيته المبدعة المتمتعة بخصائص استثنائية⁵¹. وتلازم ذلك مع تضخم الشعور بالذات الذي لا ينم عن زُهو بالانتصار على عقبات الواقع بقدر ما يُترجم انكساراً حاداً من انكساراتها أمام خيبة الأمل بالثورة الفرنسية. فكيف تولدت هذه المفارقة؟

لم تكن الثورة الفرنسية إلا ثمرة تحولات في المجتمع والفكر الأوروبيين كما رأينا. وما أفضت إليه في 14 تموز سنة 1789 إنما هو إنجاز يكاد يمثل الإنسانية المكافحة ضد الطغيان دون أن يفقد خصوصيته الفرنسية. فسقوط الباستيل يعني سقوط رمز من رموز مرحلة كاملة ومديدة للقهز والاستغلال، مثلما يعني بزوغ عصر حديد ما لبث أن انكشف عن إلغاء النظام الإقطاعي، وإعلان النظام الجمهوري. وحقوق الإنسان والمواطن. وعندما تمّ إعدام لويس السادس عشر في 1793/1/21، وفرغ «روبسبير» - العضو البارز في لجنة الخلاص العام - من تصفية حسابات المؤتمر الوطني مع ثورة الفاندونيين المضادة التي قام بها فلاّحو مدينة «فانديه» يقودهم النبلاء ورجال الكنيسة، دخلت الثورة مرحلتها الثانية وانخرافها الأول. ذلك أن الصراع احتدم بين طلبات الجماهير الشعبية، من سكان المدن خاصة، والمؤتمر الوطني. فتجاوزت الثورة حدودها البرجوازية. ولما حاولت كتلة اليسار - ومنها روبسبير - أن تنشئ ديمقراطية اجتماعية، وديكتاتورية ثورية، خسرت معركتها مع اليمين (الممثل بالجيرونديين)، الذي أعاد الجمهورية البرجوازية من جديد⁵².

إذاً، إنّ ما بدا انخفاً أو انزلاقاً للثورة كان يقوم بالقياس إلى مسارها

51 - انظر: سوريو (يتيين)، المقولات الجمالية، منشورات السوربون 1956، ص 85.

52 - انظر: بينفيل (جاك)، تاريخ فرنسا، باريس 1924، ص 316-319.

البرجوازي الذي أوصله الجيرونديون إلى أزمات خانقة نتيجة دخولهم في الحروب الأوروبية وحروب الغزوات الاستعمارية، مما أدى إلى انقلاب الرابع من أيلول سنة 1797، يستند الضابط الشاب نابليون بونابرت، ومن ثمّ قويت السلطة التنفيذية في الاتّجاه والمساواة المدنية (لا الاقتصادية)، والسيادة الوطنية. وهذه هي المبادئ التي حملها نابليون معه إلى الشرق خلال حملته على مصر وسورية⁵³.

وما ازدادت الأمور إلا سوءاً داخل فرنسا وخارجها، حيث دبت الفوضى، وتفاقت الأزمة الاقتصادية، فعاد نابليون من مصر، وبدأ سلسلة انتصاراته بعد أن سمّى نفسه امبراطور أوروبا، واضعاً نهاية عصر الثورة، وبداية الجذ الشخصي والوطني معاً. فظهر في صورة مُنقذٍ ذي شخصية عبقرية اجتذبت الشعراء والكتّاب الرومانتيكيين فصوروه بطلاً، وشيطاناً، بحسب مواقفهم من حروبه وطموحاته. وعلى حين هزجوا للمبادئ الثورية التي وضعت حداً «للجهل والضلّال والبؤس والجوع وحقّ الملوك الإلهي». كما يقول هيغو في «ملحمة العصور»⁵⁴، خابت آمالهم بواقعها المرير المنحرف عن روح العدالة التي آمنوا بها. وجاء نابليون وكأنه استجابة لأحلام لم تتحقّق، أو تعزية على شيء عزيز مضى.

كان نابليون مأخوذاً بالطقس الكوني للإنسان العظيم. وتحكي «مادام دو لاتور دوبان» أن زوج مونتسيكيو حضرت بين يديه، بعد أن صار امبراطوراً بزمّن قليل، وقالت عن زوجها: «لقد كان مواطناً صالحاً»، فهزّ نابليون كتفيه، وأجابها

53 - المصدر السابق، ص. 330-334.

54 - انظر: د. غنيمي هلال، الرومانتيكية، نفسه، ص. 144.

بدعابة : « لا يا سيّدي، إنما كان إنساناً عظيماً »⁵⁵. وقال الكلمة ذاتها في غوته. علماً أن نظرية الإنسان العظيم تعود إلى تاريخ سابق؛ إذ نقرأ على واجهة «البانتيون» في باريس الجملة الآتية المكتوبة عام 1791 : «الوطن مديّنٌ بالعرفان للرجال العظماء»⁵⁶. ويرى الفيلسوف الألماني «كانت» في ذاتِ العبقرى قوّةً تُخلّق وسيطاً بين الطبيعة والفن⁵⁷؛ فالعبقرية - بهذا المعنى - تُشاطر الطبيعة وقواها بإبداع أشكال جديدة وعليه، يصير الإنسان في موقع متفوّق، ورومانتيكي خاصة، أهم ما يميّزه العزلة التأملية الإبداعية، والبطولة الاستثنائية التي تحمل المصائر الكبرى وتحسّد اتجاهها⁵⁷. ومن فكرة البطولة الاستثنائية جاءت طبائع الشخصية الرومانتيكية التي رسمها الشعراء، واستعانوا - على رسمها - بالواقع الذي كان نابوليون يحقّق فيه ما يشبه المعجزات في زمن القلب السياسي والاجتماعي والفكري. ومن الخيال والواقع تكوّن ما يُعرف بالأدب النابوليوني الذي يهمنّا أن نستقصي فيه الملامح الرومانتيكية وموقف هيغو الكامن وراءها. فمن هو نابوليون في النهاية؟

من يقرأ سيرة نابوليون لا يصدّق بسهولة أنه لم يعيش سوى اثنتين وخمسين سنة (1769 - 1821)، توالى انتصاراته خلالها منذ كان في الرابعة والعشرين (1793) حيث استعاد ميناء طولون من الانكليز)، حتى صار امبراطور الفرنسيين (من 1804 - 1815)، وممّلك ملوك أوروبا⁵⁸ في قراراته من هنا، وفي انتصاراته العسكرية الصانعة

⁵⁵ - انظر: سوريو، نفسه ص 85.

⁵⁶ - العبارة بالفرنسية: «Aux grands hommes, la patrie reconnaissante»

⁵⁷ - انظر: سوريو، نفسه، ص 85.

⁵⁸ - ذلك أن نابوليون عيّن أخاه الأكبر «جوزيف» (1768 - 1844) ملكاً على نابولي (1806 - 1808)، وممّلكاً على اسبانيا (1808 - 1813). كما عيّن أخاه الثاني «لويس» (1778 - 1846) ممّلكاً على هولندا عام 1806.

لهذه القرارات من هناك. وكان أكبر إنجاز له ولبلاده، بعد احتلال بلجيكا، وإيطاليا وألمانيا وهولندا. أنه عزل - ولو إلى حين - العدو الأعشى: انكلترا؛ إذ أجبرها على توقيع معاهدة الصلح في «أميان» سنة 1802. وتُعزّز موقفه أكثر باتصاره الساحق على النمساويين والروس المتحالفين في معركة أوستيرليتز سنة 1805⁵⁹.

لاريسب في أن نابليون يمتلك ميزات تفوق ما يمتلكه الإنسان حتى في حدوده القصوى. إنه عبقرى بفعله ومواجهه. وهنا نقطة الاستثناء والمقتل في شخصيته: فما كاد يتأوَّق طعم المجد حتى نسي أفكار القرن الثامن عشر التي تربت عليها، وتنكّر للمبادئ الديمقراطية التي أعلن ولائه لها مع جماعة البروتونيين⁶⁰ (اليعاقبة) منذ عام 1793. وهذا ما جعله يحتكر السلطة، ويحصرها في شخصه مُجِلًّا الاستبداد محل القانون. وما أعطى لأحد فرصة الوقوف في وجهه، حتى إن أخاه «لوسيان» (1775 .. 1846)، أولئك على أن يكون ضحية اعتراضه على سياسته القمعية لولا أنه هرب إلى روما سنة 1804 ثم إلى إمارة «كانينو»⁶¹.

وفوق التناقض بين عظمة انتصاراته، وسوء تسخيرها لمجده الشخصي المتضخم، انتهى نهاية تراجيدية ليس لأنّه سقط عن سُلم المجد بأسرع مما ارتقاه وحسب، بل

59 .. شهد هذه المعركة كلٌّ من القيصر الروسي «الكنسندر الأول»، و«فرانسوا الثاني»، امبراطور الامبراطورية الرومانية الجرمانية المقدسة، الذي صار بعد الهزيمة امبراطوراً على النمسا فقط، وأجبره نابليون، كي يوقع معه صلحاً، على تزويجه من ابنته «ماري لويز».

60 - Club des jacobins، جمعية ثورية أسست تحت اسم «النادي البروتوني» في فيرساي سنة 1789، كانت في البداية معتدلة ثم انقسمت إلى جماعة المعتدلين، وجماعة أصدقاء الحرية والعدالة التي أبدلت مبادئها بالنظام الجمهوري ومن أهم أعضائها: بريسو، ويثيون، وروبسيير.

61 - انظر: مرسوعة لاروس، باريس 1988، ج4، ص 2139.

بسبب السرطان الذي اجتاح جسده وهو منفى في جزيرة «سانت - هيلين» ايضاً. فمن جهة التناقض حقق شرطاً من شروط الشخصية الرومانتيكية دون أن يهيم سلبه أم إيجابه: السلب يُقرُّبه من الشيطان، والشيطان عبقرى أتم أوحى للرومانتيكيين - ولطيفو خاصة - بمؤلفات هامة، والإيجاب يرقى به إلى مصاف الأبطال شبيهي الآلهة. ومن جهة المنفى حقق شرطاً ثانياً وهو العزلة الخروضة للإبداع، فخلال سنوات المنفى أملى نابوليون مذكراته على «لاس كلسيس»⁶² الذي رافقه سنة ونصف السنة. ومن جهة المرض الذي أنهاه حقق شرطاً ثالثاً تأخر الالتزام به مع أنَّ المرض الرومانتيكي المعهود هو السل لا السرطان. ربّما يحكم ما يتطلبه السل من عزلة، وانزواء عن الآخرين حيث لا ينشغل المريض إلا بمصيره الفردي، وعزاء الرومانتيكي - في هذه الحال - التأمل الإبداعي المؤكّد لعبقريته.

من الطبيعي إذاً أن تتباين الآراء في شخصية نابوليون بحسب المواقف الفكرية والسياسية وحتى الإبداعية. ففي فرنسا أبدى الكتاب حذراً واضحاً من خطر الوقوع في فخ ضحالة الأدب المتملق المادف فقط إلى تمجيد الامبراطور. ومنهم من أعلن معارضة لأسلوبه في السياسة كـ «بنيامين كونستان»، و «مدام دوستال» التي اتخذت من قصر والدها في مدينة «كويّة» في سويسرا مقراً لمجموعة المعارضة الليبرالية للامبراطورية، وكان من رواده: «شاتوبريان» و «بايرون» و «شيليفك» وغيرهم⁶³.

⁶² - (1766-1842)، هرب من فرنسا بعد الثورة، ثم عاد إليها، عُيّن نابوليون حاجباً عنده، وكوفاً للامبراطور عام 1810. قام بنشر مذكرات نابوليون عام 1823 تحت عنوان: مذكرات سانت - هيلين، التي أسهمت في التعريف بالملحمة النابوليوية على نحو دقيق.

⁶³ - نشرت مدام دوستال كتابها «حول ألمانيا» رغباً عن نابوليون، فغضب عليها، وأصدر أمراً يقضي بأن تبقى بعيدة عن باريس مسافة أربعين فرسناً وما فوق.

في المستعمرات عوامات شخصية نابوليون، ادبياً بمسوه بالعه، فالشاعر الالماني «أرنست مورتنز آرست» (1769-1860) يُقارنه بالشيطان ذاته⁶⁴، والسير «والتر مكوت» ينشر عام 1826 كتابه «حياة نابوليون بوناپرت» معمقاً فيه دراسة الانكليز إزاء نابوليون، حيث يتهمه باغتصاب السلطة، والطغيان، وقتل الحرية النيابية. ولكنه يعترف بأنه صاحب عبقريّة هائلة. وينعني اللورد «بايرون» في قصيدته «عصر البرونز» (1825) أمر نابوليون الفلالم الذي كان بمقدوره أن يكون «واشنطن العالم المسحوق»، وأنشاع فرساً كثيرة توصله إلى هذه الرفعة.⁶⁴

وعلى الرغم من بعض التقويمات القاسية⁶⁵، احتفظ الكتاب - على الأغلب - بمشاعر الإعجاب بنابوليون، والحق أن القاعدة الصححية تُجبر المرء على تقدير خصمه والاعتراف بمواطن تفوّقه. ثم إن ما آل إليه في نهايته كوّن في أذهانهم نموذجاً أدبياً عميقاً في دلالاته استطاع أن يتحكّم بفنارة كاملة، ولم يستطع أن يتحكّم بنفسه، حاله حال ألبى الألمة «زيوس». وممن أحبل ذمّه الشاعر الإيطالي «الساندرو ماسزونني» (1745-1873) في كتابه: «مسوت الامبراطور نابوليون في سانت - هاين» (1821) بطلاً للأسطورة الرومانتيكية النابوليونية. واندفع الشاعر الفرنسي «الفونس دو لامارتين» - وهو الذي كان الأمل الأدبي للحزب

64 - انظر - لافون بوميانتي، معجم الشخصيات، باريس 1960، ص 694.

65 - نذكر من هذه التقويمات قول «ليون تولستوي» وهو أمام ضريح نابوليون في «الأنفاليد» سنة 1857، حيث صرخ مخاطباً ذاته: «إنه لأمر رهيب أن يكرّم هذا الفاسق!». وقد فضحه في رواية «الحرب والسلام» (1869-1869)، من زاوية أخرى، أن عبقرية العسكرية أسطورة. المرجع السابق، ص 696.

الملكي⁶⁶ - يُجسّد هذا الإنسان المتفوق الملخص لحياة عصر برُمته.

ولم يُلاحظ «ستاندال» (1783-1842)، مدى حبّسه ل نابوليون إلا بعد سقوطه، فراح يعتبر عن مشاعره تجاهه قائلاً: «لقد كان ديننا الأوحاد». وأبان في كتابه «نابوليون» (1817-1818) أنه صورة الطاقة الشاملة للقرن التاسع عشر، وأن أي بطل حديث يحمل بالضرورة انعكاساً من حياة نابوليون التي كانت «أنشودة لقطعة الروح»⁶⁷. ومن المعروف أن «جوليان سسوريل» بطل رواية له «الأحمر والأسود» (1830) كان مسكوناً بـ«نابوليون» ومتسلحاً به في رحلة مطامحه.

وباختصار أثبت نابوليون في أذهان الأجيال الصاعدة أن المستحيل غير موجود في الحياة، ولا يلبث أن يتداعى أمام الإدارة. وقد لاقت صفاته صدىً عالياً عند فيكتور هيغو صاحب الخيال الجسامح والعبقرية الوقادة، والمفطور على الإيمان بالمفارقات، وعلى التغلّب الشديد في مواقفه السياسية وفق ما يرى فاغيه. فكيف انسجم القلب مع مديح نابوليون، والتغني بقوّته؟

أليس من المحتمل أن تُساعدنا المقارنة العاجلة بين حياة هيغو وطبيعة عصره في إيجاد المسوّغ الذي عنه. وإذا لم تتمخض المقارنة عن احتمال أو احتمال، ألا، سافية،

66 - Le parti legitimiste ، الحزب المناصر لحق الملوك الشرعيين. حارب نابوليون أعضائه وكانت الفضيحة الكبرى أنه اتهم «لويس انطوان هنري دوبوربون» دوق انجيان، بأنه يُحيك مؤامرة ضده، وأعدمه رمياً بالرصاص في آذار سنة 1804. وسجّل هذا الحدث التعسفي القطعية النهائية بين نابوليون والملكيين. انظر : موسوعة Le Petit Robert ، نفسه ص 598، وانظر : لامارتين. التأملات الشعرية، قصائد مختارة، باريس، لاردس، 1963، قصيدة «برنابرت»، ص 82-90.

67 - انظر : معجم الشخصيات، نفسه ص 694.

أفلا يكون لدخول مجال السياسة من بوابة الإبداع سمات خاصة تفعل فعلها في تحديد مواقف المبدع، أو في التخفيف من حدتها، ومن وضوحها أيضاً ؟

يجد المؤرخون - على اختلاف اتجاهاتهم - أن دراسة القرن التاسع عشر صعبة للغاية؛ لأنه عصر التعقيد والتقلب، والحيوية الفائقة كذلك. فخلال مائة عام (من 1800-1900) شهدت أوروبا والعالم، هزات سياسية وثورات وحروباً، تشكلت في ظلها مجموعة من التيارات الفكرية والاقتصادية والأدبية. أمّا ما مرّ على فرنسا فسبعة أنظمة سياسية⁶⁸.

والآن لو قدرنا أن هيفو عاش طفولة غير مستقرة نتيجة سفر والده الجنرال بين كورسيكا، وإيطاليا، وإسبانيا من جانب، ونتيجة خلاف أمّه مع أبيه من جانب آخر، لأدركنا سبب انقطاعه الكامل للقراءة والكتابة. ولما جاءته بواكير الموهبة الشعرية أحبّ أن يقدم للحياة بواكيره النوعية، فتزوج وهو في السابعة عشرة وكان عمره وقتئذٍ خمسة وعشرين عاماً.

في هذه الفترة كان ملكياً وكاتوليكيّاً مع ميل واضح إلى الليبرالية المرتبطة بالرومانتيكية في الأدب. وفيما بعد، انقسمت حياته بين تألق الإبداع، وحياته الشخصية. فبينما كان يخوض معاركه الأدبية بنجاح (مسرحية هرناني، 1830)، وصلت أزمته مع زوجته «أوديل فوشيه» إلى أقصاها، ولم تكن مؤامرتها ضده مع الناقد المعروف «سانت بوف» (1804-1869) سوى تمصيل حاصل بعد هجران فعلي

68 - حكومة القنصل (1799-1804)، الامبراطورية (1804-1814، 1815)، حكم الإصلاح (1814-1815، 1815-1830)، حكومة تموز الملكية (1830-1848)، والجمهورية الثانية (1848-1852) والامبراطورية الثانية (1852-1870)، والجمهورية الثالثة (1870-1940).

ساد بينهما تحت سقف الزوجية. ولما عرّض اندحاره العاطفي بعلاقة عاصفة مع الممثلة الفاتنة «جوليت دروييه» استمرت خمسين عاماً (1833-1883)، انخلت المجموعة الرومانتيكية التي كان يرأسها. فضاع نجاحه في غبار خيباته.⁶⁹

وأمام فوران عبقريته واندفاعها، ندد عن عطاء إبداعي متعلد الأشكال، فكاتب الشعر، والمسرحيات، والروايات، وفقد الفنون كلها، وترك أكثر من ألفي لوحة رسم توضح رؤيته إلى العالم. بعض نجاحه انتهى بالإخفاق كنهجه المسرحي مثلاً، ولكنّه حارب كل شيء معتمداً على ثقة عمياء بنفسه، وعلى قدر غير قليل من الادعاء⁷⁰ المفتقر إلى الفكر العميق، وإلى معرفة معنى النسامح. وبكلمة واحدة نقول: لم ينبج هينغ من العيوب، والعيوب القتالة أحياناً، ويرجع ذلك - في رأينا - إلى حماسه لمهنته أولاً، وإلى طول عمره الفني الممتد على تسعة وستين عاماً (1814-1883)، والأطول من العمر الفني لـ «غوته» بنمسين سنوات.⁷⁰

لا ريب في أنّ عيوب الناس تعدّ من عظمتهم، وغييب العيوب في الموقف السياسي أن تطوره يلتبس بتقلبه المفاجيء فيتحد شكلاً تلقبياً متضاداً من الالتزام. ويصير صاحبه ضحية حسن النية، أو ضحية القلق الإبداعي على نحو ما حصل لهينغ. الفنان المبدع قبل أي اعتبار آخر، الذي كانت قناعاته السياسية تأتيه متأخرة دوماً: ففي عام 1831 اعتنق ما كانت تدعو إليه مجموعة جريادة «الكرة الأرضية» *Le globe*

69 - انظر : معجم الأدباء، نفسه، ص 375. ولجيل القاري إلى مقالة الأستاذ صبحي زحور : فيكتور هوغو، شاعر فرنسا الأكبر، مجلة «بناة الأجيال» قسوز 1994، ص 96-99، مع ملاحظة أنها مقالة متعة ولكنها - للأسف - غير موثقة.

70 - انظر : فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 161-165.

المعارضة للحكومة الإصلاح عام 1826، وفي عهد لويس فيليب هو ليبرالي، ولكنه متدين وشابديا. التمسك بمسيحيته. واعتنق عام 1840 ما كان اعتنقه فرنسيو الطبقة الوسطى سنة 1830. وهو في سنة 1848 جمهوري محافظ، واسمه على لوائح اليمين، وفي سنة 1849 جمهوري راديكالي. كان جمهورياً وراء «لامارتين»، اشتراكياً وراء «بيير لورو»، وحلولياً وراء «جان رينو» مدح نابوليون بوناپرت، ويصلصل إلى حاشية دعم الأمير «لويس بوناپرت»، ثم يعود عام 1846 ليهاجمه باسم الخريسة. ولم يستطع الصمود أمام انقلاب 1851، فنفي إلى بروكس ثم إلى جيرنسمي، وعاد إلى باريس عام 1870 ليُستقبل استقبال الأبطال. فما هويته الحقيقية وسط هذا الخضم؟

يقول فاغيه الذي توسّع في دراسة فكر هيجو وحياته السياسية، إن هيجو - على تباين مواقفه وتناقضاتها - صادق فيها جميعاً؛ لأنه لم يكن يطمح إلى شيء آخر غير بجدته الشخصية الذي أعاد كل شيء في سبيله⁷¹. وهذا يعني - بالإضافة إلى التخمينات الكثيرة الواردة - أن هويته الفكرية والسياسية هي هوية المبدع الباحث عمّا وراء الراهن المتغير : لذا تراه يتجاوز اليمين واليسار في المجلس الوطني، ليدعو إلى النظام من حيث هو مبدأ أساسي للمجتمع، ويُطالب بحق المرأة في الاقتراع العام، وبإلغاء حكم الإعدام. وما هذا إلا نبوءة مضاربة ودستورية كان على فرنسا أن تحتاز قرنًا كي تحقّقها. وهيجو نفسه كان يعتقد - طيلة حياته - أن الشاعر رسول وشعلة وراعٍ للأنفس، مهياً لامتلاك الأفكار التي تنير الناس، وتصلح العالم⁷². وإصلاح العالم فكرة شاملة لا يرقى إلى مستوى تطبيقها إلا العباقرة والعظماء أمثال نابوليون بوناپرت.

71 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص183.

72 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص183.

والراجح أن هيجو - وهو يواجهه في حياته الخاصة والعامة، واقعاً قاسياً منقوص العدالة والرحمة - بنى عالماً جمالياً كان لعظمة الإنسان فيه مكانة مرموقة. ومفهوم العظمة الرومانتيكي ليس انعكاساً للأحداث التاريخية، بل هو نتيجة إدراك إبداعية خاص لقدرة الإنسان على صنع التاريخ أو التأثير الفاعل في أحداثه. وهذا لا ينفي إطلاقاً التفاعل الأكيد بين العناصر الواقعية والعناصر التخيلية في الصورة الإبداعية، لكن سيد الموقف هنا هو الفنان، لا رجل السياسة ولا قوانين الواقع. ففي السياسة تطلّ التقديرات خاضعة لاحتمالات الخطأ والصواب؛ إذ لا يكفي - مثلاً - أن يفشل هيجو أسلوب نابوليون الاستبدادي العادل على ملغيان حكومة تموز الملكية⁷³، كسي يكون نابوليون عظيماً. إنما في القصيدة الشعرية تنغير طبيعة الأشياء وطبائع الشخصيات التاريخية، وتكتسب كينونة خاصة.

استناداً إلى ما سبق بمقدورنا القول : إن نابوليون الإنساني، الذي يمتلئ وسائط المعركة وهو يحمل بطيف طفل زهري مُشَقَّر لا يوجنا، إلا في «أناشيد الغسق» المأثورة سنة 1853، وصورته العظيمة الخيرة التي نقرأ ملاحظاتها في «الأنوار والظلال» إن هي إلا ارتسام لنابوليون هيجو - الرومانتيكي المنطوي على المفارقة الثنائية - نابوليون الوثني القائم، المنفي الشهم، الواقف على عتبة العصر، يتوجه إليه الشعب الشجل بحبه، يدفعه شعور مقدس جليل⁷⁴. وبعبارة أدق : في نابوليون شيء من هيجو المتماثل معه في العبقرية، وفي صورة نابوليون التاريخ ونابوليون الحلم الجسد المعنى الإنسان العقليسم. وما يهم هيجو ليست سياسة نابوليون حتى في انتصارها على الراهن، بل هو

73 - انظر : فاغيه، ص 183.

74 - انظر : معجم الشخصيات، ص 694.

شخص نابوليون والقيمة الإنسانية التي تحملها قدراته المتفوّقة. والفرق بين الهمّين تلخيصاً للفرق بين الفن والواقع. فثمة مسافة جمالية⁷⁵ بينهما كتلك المسافة الموجودة بين كرومويل التاريخ الإنكليزي، وكرومويل مسرحية هيغو. والثابت بينهما هو فعل الإبداع ذاته بوصفه غاية المبدع الكبرى التي يرى فيها ذاته تتحقق من جديد كلّ يوم.

ومهما يكن من أمر فقد ارتبطت حياة نابوليون بونابرت بموقف إبداعي رومانتيكي، يجلّ فيها انفجار طاقات شخصية لا حدود لها، انبعت في آفاق لا حدود لها أيضاً، تناعمت في بعض جوانبها مع الشعور الوطني وقضايا التحرّر، بالغة ذروة الحماسة «بتأثير الدفعة الثورية التي كانت بدايتها حرب الإستقلال الأميركية، وكانت نهايتها معركة واترلو⁷⁵». أما الجانب الذي رسخ في الأدب الرومانتيكي على الأغلب فهو بلوغ شخصية نابوليون مرتبة «الأنا الكونية»⁷⁶ و «الإنسان العظيم»

75 - للتوسع في مفهوم «المسافة الجمالية» انظر كتابنا : جماليات الرواية، دمشق، دار الينابيع، 1994، الفصل السادس. وانظر مقدمة ترجمتنا لرواية «رامة الشيطان» لجورج صاند دمشق، دار الينابيع 1994.

76 - انظر : ضرورة الفن، نفسه، ص.ص 66-67.

مسرحية كرومويل ومقدمتها

موضوع مسرحية كرومويل تاريخي يتعلق بالثورة الانكليزية يمثلها واحد من أبرز قادتها. وموضوع المقدمة نقدي نظري. تقوم الأولى على فكرة الطموح الشكسبيرية في الأصل، والموسومة بالطابع الرومانتيكي، بينما تقوم الثانية - كما أ.لفنا - على رؤية رمزية للتاريخ الإنساني. ولا يعلم الباحث عن وحدتهما المتكاملة أن يعثر على الحلة الكافي من الزابط بينهما، على الأقل ضمن إطار الاستنباط النظري من الخيال التطبيقي أو التطبيق لما هو نظري. وتبقى فكرة التاريخ جامعاً متماسكاً بين الخالين على الرغم من احتفاظ المقدمة بأهمية تفوق أهمية المسرحية. وسبب ذلك أن هينغو ضمنها - بالإضافة إلى أهم مبادئ الحركة الرومانتيكية التي كانت مبعثرة في مؤلفات من سبقوه - فحوى الفعل الإبداعى الذي مارسه وهو يكتب المسرحية المذكورة. وأنه لمن الجدير بالنظر أن نشعب نقاشنا حول ذلك كله إلى شعبتين :

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية.

2 - مقدمة كرومويل ومفهوم هيغو التاريخي.

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية :

يشبه هيغو شكسبير بالسندايانة الضخمة لأنه يصور الذات الإنسانية في تشابكاتها المعقدة، وتناقضاتها الانسانية، والحق أن شكسبير كان اكتشافاً مهماً دخل في صلب النظرية الجمالية الرومانتيكية⁷⁷، توسعت بفضل قواعد الذوق، وصار حجة قوية ضدّ تحجّر الزاجيديا الكلاسيكية. وكان للكتابات العميقة التي تناولت مؤلفاته مزية التعريف بموهبته الخلاقة، وعرض مبادئ الدراما الرومانتيكية على نحو ما فعل الكاتب الألماني «شليغل» في كتابه «دروس في الأدب الدراماتيكي»⁷⁷ المترجم إلى الفرنسية سنة 1814. وعلى غرار ألف «ستاندال» كتابه «راسين وشكسبير»⁷⁷ (1823-1825)

مبيناً فيه ما يدعو إلى وجوب سير الشعراء المحدثين على خطى الكاتب الانكليزي الكبير الذي تجاوز عصره بأبعادهما. كما تجاوز «راسين». وفيكتور هيغو استفاد - بدوره - من هذا الكتاب، وتنسّى كثيراً من أطروحاته، كما استفاد من الكتابات الأخرى، وأفرد كتاباً بعنوان «ويام شكسبير» (1864). وغرضنا الآن هو أن نعرف ما تسرّب من التصوّرات التي كونها عن الطريقة الإبداعية الشكسبيرية إلى شخصية كرومويل، وما أضافه إلى صفات الرجل المعروفة حتى غداً بطلاً رومانتيكياً. في مقدمة كرومويل إضاءة عريضة لما أسمىناه بـ «المسافة الجمالية» بين ما يوجد

77 - انظر : لاغار وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 231.

في الواقع، وما يتجسّد في الفن، ولكن الجانب الذي نودّ إضاءته أكثر يتعلّق بتكوين الشخصية الرومانتيكية في كونها المسرحي. وكونها المسرحي غير الصالح للعرض أمام الجمهور يحصرها في النص، ويتجسّد الأمل باليومنة حياتها الجمالية إلى جانب أبطال شكسبير، وكورنيه، وراسين مرهوناً بمدى صلاحية الأدب الدرامي للقراءة بمعزل عن التمثيل.

تتكوّن مسرحية كروموويل من خمسة فصول تمتدّ في الفترة المشرقة من حياة راجل الثورة الأنكليزي «أوليفييه كروموويل» (1599-1658)، الذي تزعم حركة المعارضة لسلطة الملك تشارلز الأول، وللأصفية الأنكليكانية⁷⁸ مستخدماً نفوذه في البرلمان. وقاد ثورة مهتمة بخنكة وبراعة، وانصر على جيش الملك، وحكم عليه بالإعدام سنة 1649. وأظهر في أثناء الحرب الأهلية قدرات استثنائية عسكرياً وسياسياً، برّح أنها وراء انشداد هيو إليس، وإلى انتصاراته في أسبانيا وأوروبا، وانخضاعه لإيرلندا وإيقوسيا. حيث صارت، انكليزا القوة الاقتصادية والبحرية الأولى. ولم ينهزم كروموويل أبداً في معاركه مع البرلمان الذي قام بحله، وتولّى الحكم الفردي سنة 1653. وعندما دشّن ثورة برلمانية جديدة سنة 1656، اقترحت عليه مجلس البلديات أن يُقْلَد التاج الملكي ويُلْمَس على العرش فرفض. وفي آخر حياته عاش في جوّ من الخوف بعد أن تضاعف شعبيته. وهكذا مات دون أن يتمكن من إعطاء بلاده تشريعاً قوياً للدعائم، ودون أن يعرف سُبل المحافظة على نجاحاته الخاصة.

78 ... Anglicanisme ، الدين الرسمي لاكتلوا بعد فطيمتها مع كنيسة روما في القرن السادس عشر (أريام هنري الثامن). وهذا الدين ضرب من التوفيق بين الكاثوليكية والكالفانية، Calvinisme (16)، ملهيب جان كالفان (1509-1564)، الأشدّ صرامة وتصلباً من اللوثرية التبشيرية. مع أن كلا الملهيبين مُنْشَع بالفكر القديس أوغسطين.

ما إن تنتقل إلى المسرحية حتى تصادف بطلاً تصعب الإحاطة بتعرجاته النفسية المتنافرة إلى حد أن كرومويل يفقد كامل جانبيه الإنساني ليتحول إلى مفهوم ذهني مجرد، أو إلى نموذج ممتاز للشخصية الرومانتيكية وفق ما أراد لها هيغو أن تكون. فصورة كرومويل مزيج من النور والظل، والقسوة والحنان، والسرور والشعوضة، من الصراحة القفلة، واللف والدوران. ملاحمه خشنة متوحشة، ويبادو وكأن قلبه من صوان، ومع ذلك تستثير دموعه براءة ابنته السيدة فرانسيز. فكثيره نجاراً مانوية تكشف أحياناً عن إنسان مبارك، وأحياناً أخرى عن إنسان وقبح لا يعدل... إن وعاء... إلا بهدف التأجيل⁷⁹.

إنه طهرى متزمت وشجاع، يسيطر عليه الطموح البارد، والخوف، والاحلم لديه إلا تحطيم التاج الملكي. ويحطمه، وساعة تشاور البرلمان في نقل وصاية الساج، يتخوف من المعارضة، فينسى مثله العليا الطهوية ويسنعم بالفساد لتحقيف حباتها، والتخلص من خصومه. وأخيراً وبعد أن عثرى طموحه أمام المال، وأدعى أنه إنما يستقي سلوكه من تعاليم الإنجيل، يتوسل إليه البرلمان الوديع كي يصعد إلى العرش، لكن كرومويل، يتخلى عن الحلم لحظة تحقيقه، ويفرض الساج وهو برى الخ. اجر تلمع، وكأنه خارج من حلم. ويفيل المونس لابساً ذاته، وتقبل عيناه ناهيتين، ويخاطب نفسه مُتمتماً: «إذاً متى سأصبح ملكاً؟»⁷⁹.

وتبعث فيه ظلال البطل الشكسبيرى «مكبث»؛ فكما أن بذرة الشر تنامت باطراد مطلق داخل مكبث⁸⁰، ودفعته إلى قتل الملك ليحبل ثقله، صار برىق الساج

⁷⁹ - انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 27.

⁸⁰ - المرجع السابق، ص، ص 618، 619.

أقوى من مبادئ كرومويل الطهرية كلها، وسوّغ له فعل قتل الملك. وكما وقع مكبث ضحية تلك البذرة الشريرة، وارتسم مستقبله في هوة من الظلمات والرعب، يطارده شبح الملك «دانكان» ويسد المنافذ في وجهه صارخاً: «مكبث قتل النوم، ولن ينم أبداً»، لم يتوقف طيف الملك تشارلز الأول عن ملاحقة كرومويل الذي كلّمنا ارتجى الأعداء لنفسه تقاومت قيود تبكيت الضمير في أعماقه.

وبعد هذا كله يُفصح هيفو عن رعيه التام لحقيقة المسافة الجمالية عندما يرى أن التاريخ لم يترك إجابة عميقة على حيلة تُمنع كرومويل عن العرش الذي انتظره طوال حياته، وأن المسرحية انتصرت على سطحية الحدث التاريخي. ويُضيف أن كرومويل برّمته داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكسار وبينه. ورغبة اللعب شيء من جوهر الإبداع الذي نذ في مسرحية كرومويل عن شخصية يستحيل فهمها، وتبقى - مع ذلك - مركزية وهامة وموحية، لايزيدها تناقضها إلا اندفاعاً وصراعاً لا يخبو فتيله.

2 - مقدمة كرومويل ومفهوم هيفو للتاريخ

هيفو ليس مؤرخاً، إنما يحاول أن يقدم تفسيراً للتاريخ بمختلف مراحله، راصداً الأساليب التعبيرية السائدة في كلّ مرحلة، ومحاولة هذه لا تُعتبر الأولى من نوعها. فهناك كثيرون⁸¹ أنجزوا دراسات مشابهة أوسع وأكثر عمقاً، وأبرزهم الفيلسوف الإيطالي «فيكو» (1668-1744) صاحب نظرية حلقات الحضارة التي كان لها أبعد

⁸¹ - منهم «جان بودان» (1530-1596)، وموريس لوروا الذي لم نجد ترجمته، إنما وجدنا تعليلاً لأفكاره في كتاب «فكرة التقدم»، نفسه، ص. 70-66.

الأثر في الفكر الأوروبي. وفحوى نظريته أن الحضارة تمر بثلاث مراحل متلاحقة على الدوام : المرحلة اللاهوتية، والمرحلة البطولية، والمرحلة الإنسانية التي تعود إلى المرحلة اللاهوتية وهكذا. وقد استمأ. فيكو هذه النظرية المشروحة في كتابه «مبادئ فلسفة التاريخ» (1725)، من تحليله للأساطير اليونانية.

واخذ ما يدعوه فيكو بـ «حلقات الحضارة» تسميات جديدة. عدا الفلاسفة وعلماء الاقتصاد الذين جاسأوا بعده. فسـ «كوناوردس» ناهيـ «تيرغو» (1727-1781)، وأستاذ سان سيمون، يميز - كما ألقنا سابقاً - عشر مراحل للحضارة تمثل ارتقاء المعرفة الإنسانية: المجتمعات البدائية - العصر الرعوي - العصر الزراعي - الإنجاز المعرفي حتى الآن هو اختراع الكتابة الأبجدية في اليونان - تاريخ الفكر الإغريقي حتى عصر أرسطو وتقسيم العلوم - الحكم الروماني - العصور المظلمة التي تستمر حتى زمن الحملات الصليبية - عصر النهضة الذي هي العصور للثورة (إنجاز المعرفي هو اختراع الطباعة) - المرحلة الثامنة تبدأ مع الثورة التي خاضها الطباعة - المرحلة التاسعة تبدأ مع الثورة العلمية التي أنجزها «ديكارت»، وتنتهي بنسحق الجمهورية الفرنسية - أما المرحلة العاشرة فتقع في المستقبل.

لاحقاً، وفي ظلّ تطوّر النزعة التفاضلية في القرن التاسع عشر قطع فلسفة التاريخ - ويصحّ أن يُقال فلسفات التاريخ - أسوأطاً بعيدة على سبـ كـلّ من «هيجل» (1770-1831)، و «أوغيسست كونست» (1798-1857)، و «كسارل ماركس» (1818-1883). ومن المفيد أن نعرض أفكارهم بهذا الصدد. كيما يتجسلي أمامنا مفهوم هيجو للتاريخ.

يؤكد هيجل أولوية ما هو عملي على ما هو نظري في حياة الإنسان؛ لذلك

صَبَّ اهتمامه على التاريخ، والطابع التاريخي لكل نشاط بشري. وهو يفسر مسار الحركة التاريخية اعتماداً على منهجه الجدلي الذي يجد أصوله عند «فيخته» و «شيلنغ»⁸² : فعبر صراع الوضع These ونقيض الوضع Antithese يتكوّن حلٌ وسط يُثير صراعاً جديداً تنتهي حركته في الفكرة المطلقة، وما التاريخ سوى تَظهر هذه الفكرة⁸³. والخطأ الذي يسجّله الفلاسفة على هيغل، أن كتابة «فلسفة التاريخ» (1820 - 1821) تسويغ مغلوطة «لبعض الدعايات القومية الفجة؛ إذ يبدو في نظره أن التاريخ قد وصل إلى مرحلته النهائية في الدولة البروسية التي كانت سائدة في عصره»⁸⁴. وهذا ليس خطأ بقدر ما هو تناقض في المثل السياسية عند هيغل : فمع أنه يفهم التاريخ بوصفه نتاجاً لنشاط الإنسانية، ويتحمّس للشورة الفرنسية، يرى في نابوليون بوناپرت مواصلاً لها في ألمانيا، ويتأسى على سقوطه، ومع أنه كان جمهورياً، «يعترف بـ «عقلانية» الحكم المطلق البروسي»⁸⁵. وفي وضعه للفكرة المطلقة موضع غاية الغايات، المكتملة التكوينين سلفاً، حكم على التاريخ وظواهره بالنهاية أو بالانقطاع إلى الماضي الذي هو موضوع الفكرة المطلقة.⁸⁵ والمفارقة هنا أننا نجد في غُضُوض المنهج الهيغلي استنباطاً دقيقاً لكثير من حقائق الفن وتقنياته، وفي موسوعته عن «علم الجمال» خاصة التي تكونت على تربة محاضراته التي ألقاها في جامعي غيدلبورغ وبرلين بين عامي 1817 و1829.⁸⁶

82 - انظر : حكمة الغرب، نفسه ص175.

83 - انظر : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة د. فؤاد المرعي، بيروت، دمشق 1978، ص152.

84 - حكمة الغرب، نفسه، ص178.

85 - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص150.

86 - انظر : موسوعة علم الجمال، تسعة أجزاء، ترجمة د. جورج طرابيشي، بيروت 1979.

يُبين هيجل في كتابه «الشكل الظاهري للروح» (1807)، أن الفكرة المطلقة تتجلى في ثلاثة أشكال : الفن، والدين، والفلسفة، تعادل ثلاثة أجناسٍ لمعرفة الفكرة لداتها في كل شكل على التوالي، وهي التساؤل، والتصور، والمعرفة. وهذه الأشكال متدرّجة في كمالها، من الأدنى إلى الأعلى، أي من الفن إلى الفلسفة مروراً بالدين.

إن العلاقة بين الفكرة المطلقة وشكلها الخارجي هي التي تحدّد تطور الأشكال الفنية : فالنن الرمزي تعبير عن بقاء الفكرة مجردة كما هي الحال في الفن الشرقي (بلاد فارس، مصر الفرعونية، الفن الإسلامي)، والفن الكلاسيكي مهّد لتكامل الفكرة وشكلها كما في الفن اليوناني والروماني القديم، وفي الفن الرومانتيكي (المزدهر في الدائرة الدينية من قصة الفداء المسيحي إلى الفروسية، وفي الفن الحديث عمومًا)⁸⁶ تتحرّر الفكرة من الشكل الخسوس وتكنسب شكلاً روحياً، أي تعود إلى ذاتها، دون أن يُعرّف مصيرها المقبل الذي لا يقدّم عنه هيجل أيّ توضيح.

بناء على ارتقاء شكل الفكرة المطلقة في تدرّجه المتصاعد، يعتبر هيجل فنّ العمارة المفتقر إلى تناغم الشكل والمضمون أوّل الفنون. ذلك أن الكتل المترصّة في البناء طاغية بماديتها على مخترها سواء أكانت أعمدة أم مسلات أم معابد وأبنية تحت الأرض كما في الهند ومصر⁸⁷. فهي رموز أكثر مما هي معاني محدّدة. وبعد فن العمارة يأتي النحت مؤشراً لعودة الروح⁸⁸ إلى ذاته ولاندماجه في شكله، وشكله هو الجسم الإنساني. إنه تعبير عن الروح، لكن لا شأن له إلا بما يتقبل من الداخلية الروحية إلى خارجية الهيئة البشرية، يجسّم الروح ويؤعله منظرًا، إنّما لا يستطيع أن

87 - انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن العمارة، الجزء السادس، ص. 42-43.

88 - انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن النحت، الجزء السابع، ص. 25-24.

يعكس خلجات النفس الحساسة، كالمشاعر والمزاج وغيرها، حتى إنه ليُقيف عاجزاً عن نقل العديد من التظاهرات الخارجية كرجفان اليد والجسم بكامله في سوراب الغضب، ورجفان الشفاه، الخ.⁸⁸

والفنون الأرقى أيضاً هي جملة ما يدعوه هيغل بـ «الفنون الرومانتيكية»: الرسم والموسيقى والشعر، التي تُفيض للفكرة المطلقة أن تعبّر عن نفسها تعبيراً روحياً خالصاً (لامادياً ولاجسمانياً). فالرسم باعتماده أبعاد السطح قادر على عكس سائر درجات أحوال الشعور، والحركة الدرامية لأفعال الإنسان⁸⁹. والموسيقى – ثاني الفنون الرومانتيكية – أقدر الفنون تعبيراً عن مواطن الذات؛ فيحكم استخدامها مع مادة متلاشية التي هي الصوت، تنعتق من مادّيتها⁹⁰، وتتحول من تصوير الأشياء إلى مخاطبتها. وهكذا يتوحد مجالها في الذاتية. وعلى ما بين الموسيقى والشعر من أصرة قربي وثيقة، ينفرد الشعر بذروة شمول التعبير عن الروح بهيئتها الخارجية، وبأدق أسرارها الباطنة. وما رموزه اللفظية المؤكدة للمعاني والدلالات سوى مضمون أو مضامين حسية للتمثيلات والأفكار. الشعر سلطان الداخلية وفن الفنون جميعها⁹⁰، وهو مرحلة الانتقال إلى الدين⁹¹، الشكل الثاني، والأرقى للفكرة المطلقة.

ما سُقناهُ عن موقع الفن في مفهوم التاريخ عند هيغل يوحي بغروب الفن الذي ينبغي أن يترك المكان الأسمى للدين. ولكنّ هيغل لا يحسم المسألة، فهو يتحدث عن قسم من الفن الرومانتيكي لاحقاً للشعر، اسمه الفن الحرّ الذي «يستطيع أن يصوّر

89 – انظر : هيغل، موسوعة علم الجمال، فن الرسم، الجزء الثامن، ص.ص 14-20.

90 – انظر : هيغل، موسوعة علم الجمال، فن الموسيقى، الجزء التاسع، ص.ص 18-19.

91 – انظر : أسس علم الجمال الماركسي – الميوني، نفسه، ص.154.

كلّ شيء يمكن للإنسان أن يُحسّن فيه بأنه في أرضه»⁹². ويُرجّح أن الرواية هي الفن الأول المقصود هنا.⁹²

ثمة نقاط كثيرة خاضعة للأخذ والردّ في علم الجمال الهيجلي وفي نظرية عن التاريخ، وثمة نقاط كثيرة بحاجة إلى الإشباع تحليلاً ودراسة⁹³. غير أن تقاطع وجهة نظره عن فن الشعر مع وجهة نظر هيجو، هو الذي يلفت الانتباه ويستلزم الإشارة إليه والتأنيق فيه، وإن كانت نظرية الفيلسوف أعمّ منهجياً من نظرية الشاعر. فهيجو يعطي الشعر دوراً إيجابياً كما يعطيه هيجل، ويضيف إلى إيجابيته الحاضرة تنبؤاً بإيجابية وجمالية تُلَازمانيه في المستقبل، حيث سيظل الصيغة التعبيرية الأجدى وهو مطلق من أسمى الأنكار إلى أدهاها. وعلى حين يعتمد هيجل تراتبية تصاعدية للفنون، يفتح هيجو للشعر آفاق الحياة كافة، معتبراً الدراما الرومانتيكية - المصوغة شعراً - مرآة للحياة الكونية.

ويقف خليفة الموسوعيين «أوغست كونت» (1798-1857) مع العلوم (السائرة نحو الأمام في بداية القرن التاسع عشر) ضد الميتافيزيقيا،⁹⁴ مؤكداً ضرورة البدء بما هو مُعطى مباشرة في التجربة، والامتناع عن تجاوز الظواهر. وهذا ما يكون المبدأ الأولي لفلسفته الوضعية *Le Positivisme* التي شرحها في كتابه «محاضرات عن

⁹² - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص 160.

⁹³ - للعزيد من التعقّق نُحيل القارئ إلى مجموعة من المراجع منها - تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص.ص

262-268، و - في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، د. أميرة حلمي مطر، نفسه، ص.ص

147-177، و - حكمة الغرب لبرتراند رسل، نفسه، ص.ص 174-192.

⁹⁴ - وعملياً ضد هيجل، فالمذهب الوضعي مناقض للمذهب الجدلي *Dialectique*، انظر : مرقص

(الياس) المذهب الجدلي والمذهب الوضعي، دمشق 1991، ص 10.

الفلسفة الوضعية». والجزء الأكثر تعلقاً بمبحثنا هو الجزء الخاص بـ «قانون المراحل الثلاث» الذي يفسّر «كونت» الساريغ من خلال، مطبقاً إياه على الجرى العام للتطور التاريخي. والمراحل الثلاث هي: المرحلة اللاهوتية أو الخيالية التي تنسب الألوهية لظواهر الطبيعة (نظام تولّد الآلهة: إله الريح، وإله البحار، ... الخ)، والمرحلة الميتافيزيقية التي تُحلّ محل الآلهة مبادئ مجردة، كمبدأ الملح من الفراغ «L horreur de vide» المعزى إلى الطبيعة خلال فترة طويلة من حضارة البشر، كأن تُفسّر العاصفة مثلاً بقوة حركة الهواء، وتفسّر المظاهر البيولوجية بالمبدأ الحيوي، وتصرفات البشر بمفهوم الروح. والمرحلة الوضعية التي يكفّ فيها العقل عن كشف الغايات النهائية للأشياء، ويكتفي بوصفها كما هي، حيث يحتل مفهوم القانون مكان مفهوم السببية. فمعرفة القوانين الوضعية للطبيعة تسمح لنا - ونحن أمام ظاهرة مُعطاة - أن نتوقع الظاهرة اللاحقة لها، كما يمكننا أن نغيّر الثانية ونحن نؤثر في الأولى. وهذا هو في الواقع جوهر التقنية⁹⁵. فإذا ما توصلت الإنسانية إلى المرحلة الوضعية يكون الحكم للمسألة الأخلاقية التي يملكها صفوة من العلماء، ويُعهد بالسلطة التنفيذية إلى خبراء فنيين مختصين⁹⁶.

يتفوق كونت، في منهجيته وعلميته على معاصريه، ولكن نظريته تعاني من نواقص عديدة. على رأسها أن فروع المعرفة لا تكون بالضرورة في المرحلة ذاتها دفعة واحدة. بل - على العكس - قد تنفاوت درجات تطورها، فيبلغ بعضها المرحلة المتأفزيقية، في الوقت الذي يبقى بعضها الآخر في المرحلة اللاهوتية. ثم إن التقدم في

95 - الطر : تاريخ الفلسفة، نفسه، ص.ص 273-275.

96 - الطر : حكمة الغرب، نفسه، ص. 240.

مبادئ المعرفة - كما يقول ييري - ليس متزامناً كي نطبق قانون الوحدات الثلاث على الجري العام للتاريخ⁹⁷. والنقص الثاني الذي يسمّ الفلسفة الأوروبية كلها تقريباً بما فيها الفلسفة الوضعية أن أوروبا وتاريخها تبدو لـ «كونت» دائرة مُغلقة ما ينطبق عليها وما يحدث فيها ينبغي أن ينطبق على شعوب الأرض كلها⁹⁸.

وأياً كانت طبيعة الوضعية، ينشغل كونت باعتقاده أن العبقريسة التقنية، وإنجازات العقل العلمية، ضمان أكيد لسعادة البشرية. ولا يُخرج هذا الاعتقاد عن مدرسة «سان سيمون» صاحب مذهب الصناعية المتفائلة، وإن كان العنصر الاشتراكي السان سيموني قد اختفى عند كونت. ومن ثمّ تتوضح نقطة الاختلاف بينه وبين هيغل - رغم أنه يُلقَّب بـ «هيغل فرنسا» : فهيجل خلاصة أوروبا المفكّرة، وفلسفاتها الكبرى، وكونت تلعيذ البوليتكنيك، ولا صلة له إلا مع العلوم والصناعة الفاتحة⁹⁹.

لكي لا نبعد كثيراً في أمداء الفكر المحيطة بعصر فيكتور هيغو، سنقول إن الفلسفة الماركسية حاولت تغييرها من الفلسفات أن ترسم معالم مستقبل سعادة الإنسان عبر تحليلها للتاريخ في ضوء المادية الجدلية¹⁰⁰. وتركز الماركسية على العمل المحدّد لفاعلية الإنسان في تملكه للعالم، وعلى صراع القوى المنتجة مع علاقات

97 - انظر : فكرة التقدّم، نفسه، ص265.

98 - ينته «ييري» إلى هذه الناحية فيقول: «واستخف (يعني كونت) بإدخال الصين أو الهند (...)، وتجاهل أدوار البراهمانية والبوذية والإسلام...». انظر: فكرة التقدّم، ص266-267.

99 - انظر : المنهج الجدلي والمنهج الوضعي، نفسه، ص30.

100 - انظر : تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص293-294.

الإنتاج الذي يوهن التطور الاجتماعي التاريخي. وعلى أساس هذا الصراع يقسم التاريخ إلى ما يسميه الماركسيون بـ «البنية الاجتماعية»، وهي: المشاعية البدائية، والعبودية، والإقطاع، والرأسمالية، والاشتراكية، والشيوعية.

والتاريخ، منسب الماركسية، تبيحة النشاط العملي للبشر الذين يستطيعون تغييره إذا آمنوا بمواثيقه الموضوعية المنظمة.¹⁰⁰ وإذا ما تغير الواقع تغير الإنسان الذي يعود من الحياة إلى تغير واقع بوسيلة الممارسة العملية. وبذلك يكون الخلاص من منغصات الحياة الاجتماعية المحكومة بالاستغلال والظلم. وعلى هذا فالماركسية فلسفة صيرورة متفائلة، وتجاوز، وثورة،¹⁰¹ قلّمت منهجاً معقولاً، ومتناسكاً، لا يعثوره النقص إلا من جانب الإيديولوجيا، وتحميد مفهوم الحتمية التاريخية الذي حصر الفرد في زواياه الضيقة، وحصر التاريخ بتحميده بغايات الإنسان بعد أن تمّ تجريدها من صبهتها الإنسانية.¹⁰¹

تلكم هي الزينة الفكرية التي تهّأت في بدايات القرن التاسع عشر، والتي يشكل هيجل جزءاً منها، ولا فرق إن كان هذا الجزء كبيراً أم صغيراً، عميقاً أم سطحيّاً. فللمرّجل قناعاته وهوومه التي لا يمكن فصلها عن قضايا معاصريه وهوومهم. ومتى تعلّق الأمر بالبحر، عن الخلاص أو عن الخطوات الأولى على طريقه، يصبح أي تصوّر حقاً مشروعاً إن لم يكن على المستوى الإنساني العام، فعلى مستوى الذات في أضعف الاحتمالات.

لا يهتد فيكتور هيجو عن الخلاص بالمعنى الحصري للمصطلح؛ فهو يتصدّى تراثاً جمالي كمي يتوصّل في النهاية إلى قول كلمته في طائفة من القواعد والأجناس

¹⁰¹ ... انظر: خيلر (أحمد)، العطالة والتجاوز، وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 1994، وتحميل القارئ إلى هذا الكتاب المهم لما يُثير من قضايا فكرية وفلسفية عميقة.

الأدبية. ولكنَّ خلفيَّته الفكرية لاتكاد تختلف عن التفسيرات الفلسفية التي استعرضناها إلا في طبيعة التقسيم وتفصيلاته، وفي فهمه لسيرورة التاريخ ومعناه. فهو يقسمه على ثلاثة عصور لكلِّ عصر منها صيغته التعبيرية الخاصَّة:

1 - العصور البدائية حيث كان الإنسان طاهراً و بريئاً، فتتج فيها التعبير الشعري البدائي (الغنائي).

(2) - العصور القديمة المتميِّزة بِشَيْئَيْن: أ - التنظيم الاجتماعي - السياسي، ب - الصراعات والحروب.

وقد نشأ فيها أدب ذو طابع ملحمي عرف شكلين متداخلين: الملحمة، والتراجيديا المنبثقة عنها.

3 - العصور الحديثة التي دشَّنتها المسيحية بوصفها تصالُحاً أمثل بين الروح والجسد، والخير والشر. والفن الأوحِد الذي يترجم هذه الثنائية المتولدة هو فن الدراما.

وترتَّب على الانطلاق من الفكرة المسيحية العامة¹⁰² التي ترى في الإنسان طبيعتين متناقضتين ومتحدتين، ضرورة خلط الأجناس الأدبية؛ لأن فصلها يعني الاعتراف بِسِمَّة واحدة للإنسان، مما يتناقض مع نظرية الدراما الحديثة الجائِحة إلى تحقيق الوحدة العضوية بين الخير والشر، والجليل والمتناقض - المضحك.

كان لهذا المفهوم الذي قدَّمه هيجو عن التاريخ صدًى إيجابياً في عصره؛ لذلك سمَّيت مقدِّمة كرومويل الجسَّدة له بـ «بيان الرومانتيكية». فإذا كانت البيانات علامة

¹⁰² - يلاحظ ج. ديوجيو أن في مقدمة كرومويل خلطاً بين عصور المسيحية. انظر: «الأب.

1: شوفان» و «م. ج. لويودوا»، الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، باريس 1903، ص 583.

على بدايات التغيير أو الثورة، فالمقدمة شبيهة بالثورة الجمالية الأولى في تاريخ الأدب الفرنسي: ثورة جماعة الثريّا عام 1549. فهدف كلا الثورتين تجديد أدب شاتنخ، لكن اتجاهاهما متعاكس تماماً: مدرسة رونصار كالتحت ضد العصر الرسيط باسم الأدب القلايم، والحركة الرومانتيكية (ومقدمة كرومويل) تهاجم محاكاة الأدب القديم باسم العصر الرسيط¹⁰³. وتضيف عبقرية هيغو أبعاداً أخرى، لعل أكثرها إفادة للقارئ وتأثيراً فيه اللغة الوقادة والثقافة الغريضة التي قد تكون عيباً في حال قياسها بالعبرة النقدية الحديثة، لكنّها في جوّ الصراع الذي أحاط بها، حيث تتضمّن الإنكار كيما ترسم بصورة أفضل، وحيث تعلو نغمة الخطاب إلى حدّ الغضب والخروج عن الطوق أحياناً، تظل محتفظة بحرارتها، وراميها السامية إلى شيء من الشمول. والشمول لا يلازم العمق دوماً، ولاسيّما عندما يتهيّأ لصاحب المبادئ العامة والمثالية أن مشكلات الإنسانية قاطبة قد تلاقى حلّها في مسرحية أو في بيان.¹⁰⁴

وأخيراً، ومهما قيل في مقدمة كرومويل، فسوف يُتيح نصّها للقارئ أن يسموعها بطريقته الخاصة، وأن يقرأ فيها ما لم نستطع أن نقرأه وعندئذ فقط تتحقّق الرغبة القصوى من ترجمتها.

103 - انظر : المرجع السابق، ص585.

104 - يرى ديجون أن العيب الأساسي في مقدمة كرومويل أنها جاءت على شكل بيان. انظر : المرجع

السابق، ص586.



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

General Organization of Alexandria

نص مقدمة كرومويل

قد لا يكون عسيراً على القارئ أن يفصل الموضوعات التي أثار هيفو النقاش حولها في هاء المقدمة، مع أنها .. كما قلنا .. مصوبة في كتلة واحدة تارة تعلقو نبرتها وتارة تنخفض، وذلك من بدايتها حتى نهايتها، لذا سوف نكتفي - كي لا نخدش وحدة النص وسيرورته - بإثبات العناوين الفرعية التي تراها مناسبة على الهامش الأيمن للمقطع الذي يبدأ معه الموضوع الجديد. أما الشروح التي قد يقتضيها تنوع القضايا المطروحة أو تداخلها فسنضعها في الحواشي أسفل الصفحة. وسنعمد إلى إثبات الألفاظ أو العبارات غير الفرنسية التي أثبتنا هيفو باللاتينية أو الإيطالية أو الإسبانية، وذلك مراعاةً للأمانة والدقة على اعتبار أننا استعنا على ترجمتها بمن يعرفون تلك اللغات، ولا حيلة لنا في التثبت من أمرها.

مستوعات المقدمة

«ليس في المسرحية التي سنقرؤها ما يلفت انتباه الجمهور أو عطفه. وليس لها، لتكسب فائدة الآراء السياسية، ميزة النقض التي تتمتع بها الرقابة الإدارية كي تضمن لها، باديء ذي بدى، الاستحسان الأدبي للذواقين، وشرف أن لجنة من القراء المعصومين قد رفضتها.

إذا فهي تقدم نفسها للأنتظار، وحيدةً بالسة، عارية، مثل عاجز الإنجيل: الوحيد، الباس، العاري. Solus , Pauper , Nudus وما كان عزيم كاتب هذه المسرحية 105 على تزويدها بالخواشي، والمقدمات، ليتيم، مع ذلك، دون تردد. فهذه الأشياء عادةً لا تهتم القارئ. فهم يستعلمون من موهبة الكاتب أكثر مما يستعلمون من طرائقه في رؤية الأشياء، ولا يهتمهم إلا قليلاً معرفة الأفكار التي يقوم عليها عمل أدبي سواء أكان جيداً أم رديفاً، وفي أي ذهن تفلق. وقلما يزور الناس أقبية صريح يتجولوا في قاعاته، وحينما ناكل ثمرة الشجرة، لانفكر إلا نادراً بجذرها.

ومن جانب آخر، أحياناً تكون الخواشي والمقدمات وسيلة مريحة لزيادة وزن كتاب، وإعلاء قيمة عمل ما، ظاهرياً على الأقل، إنها طريقة مشابهة لطريقة جنرالات الجيش الذين يدخلون حتى حقائبهم، ليجعلوا جبهة المعركة أكثر ضخامة. وبينما ينكب النقاد على المقدمة، والباحثون على الخواشي، يمكن أن ينساب المؤلف نفسه من بين نيرانهم المتعددة الأماكن، كجيش ينسحب من ورطة من خلال مواجهتين بين مقدمة جيش ومؤخرة جيش آخر.

105 -- هنا يتحدث هيفو عن نفسه بضمير الغالب، لكننا - من الآن وصاعداً - سنحوّله إلى ضمير المتكلم دفعاً للالتباس.

ليست هذه المسوّغات، أيّاً كانت أهمّيّتها، هي التي تَبَتْ في أمر الكاتب. وهذا الكتاب لم يكن بحاجة إلى التضخيم؛ لأنه سلفاً زائد الضخامة. ثم إنَّ مقدّماته، الصريحة والساذجة، دون أن يعرف المؤلف كيف يحصل هذا، تخدم النقاد في تشويبه أكثر مما تحميه. وبعيداً عن أن تكون له دروعاً متينة وأمينه، مثلث فيه السدور الرديء المشابه لدور اللباس الغريب الذي، وهو يميّز العسكري الذي يلبسه في المعركة، يجذب إليه كلّ الضربات التي لم يقصدها أحد.

وقد أثّرت في اعتبارات من طبيعة أخرى. إذ بدا لي، في الواقع، أنه إذا ندرّ أن يزور الناس أقبية صرّح بطبيعة خاطرة، فلن يستأثروا أحياناً من أن يتفحصوا أساساته. إنني أستسلم، مرّة أخرى، مع المقدّمة لِهَيْجان الروايات. فما هو آتِ آت. Che sara . . . لم ألقت كثيراً إلى ثروة مؤلّفاتي، وقلّما أجزع من السؤال : ماذا سيقال عنها أدبياً. في هذا الجدل الواضح الذي يثير نزاعاً بين المسارح والمدرسة، وبين الجمهور والأكاديميين، ربّما لانسمع دون مصلحة ماء، صوت إنسان منعزل مع الطبيعة والحقيقة، انسحب باكراً من عالم الأدب يدافع حسب الآداب، يتحلّى بالنيّة الطيّبة إن أعوزة الذوق الرفيع، وباليقين إن اتعمدت لديه العبقريّة وبالاكتفاء إن افتقر إلى العِلْم.

إنني أقتصر، في المحصّلة، على اعتبارات عامة عن الفن، دون أن أجعل منها على الإطلاق حصناً لمؤلّفاتي الخاصة، ودون ادّعاء بأنّي أكتب اتّهاماً أو مُرافعة لصالح أيّ كان أو ضده. فالدفاع أو الهجوم في مؤلّفاتي لايهمّاني إلا بقدر ما يهّمّان أيّ شخص آخر. ثم إن الصراعات الشخصية لاتناسبني. وإنّ رؤية الأنانيات تتشاجر لمُشْهَدَ بئس دوماً.

إذا أنا أحتجُ مُسبقاً على أيِّ تفسيرٍ لأفكارِي، وعلى كلِّ تطبيقٍ لِكلامي، قسائلاً
مع مؤلّف الحكايات الخرافية الإسباني:

فَلْتَصْنَعْ مِنْ خُبْرِكَ Qui en haga aplicaciones

الذي أَكَلْتَهُ، ما تشاء Con sa pan se lo coma

والحقُّ أن عدّة أبطال أساسيين لـ «المذاهب الأدبية المقدّسة» شسرفوني
بالاستسلام أمامي، حتى في غموضي الشايد، الخاص، مُشاهداً بسيطاً وغير ملحوظ
لهذا الخليط العجيب. ولن يكون عنادي غرور لكشف غموضي. فهذا هي، في
الصفحات التي تتبع، الملاحظات التي قد أتمكّن من معارضتهم بها؛ ها هو مقالعي
وحجاري؛ أما إذا أراد الآخرون أن يقدفوا هذه الملاحظات على رأس العمالقة
الكلاسيكيين (الجلّيات¹⁰⁶)، فهذا يعني أنّ علينا أن نغيّر الموضوع.

عصور الحضارة

وَلْنَتَلَبَّثْ مِنَ الْحَقِيقَةِ الْآتِيَةِ: لم تشغل الأرض حضارة من طبيعة واحدة، أو، إذا
استخدمنا تعبيراً أدقّ، وأكثر انتشاراً، لم تشغلها بجمتمع واحد. إذ ننامي الجنس
البشري بمجموعه، وتطوّر، ونضج شأنه شأن كلِّ فردٍ منا. كان طفلاً، ورجلاً، وغن
نشهد الآن شيخوخته المهبة. لقد وجد قبل العصر الذي يُسمّيه المجتمع المعاصر بـ
«القديم»، عصر آخر كان القدماء يدعونه بـ «الخرافي»، وربما كان الأصحّ أن يُدعى
بالعصر المدائي. ها هي إذا ثلاثة أنساق للأشياء متسلسلة في الحضارة، منذ بدايتها
حتى أيّامنا هذه. والحال أنه لما كان الشعور متطابقاً مع المجتمع، سنحاول أن ننبّئ،

106 - جلّيات Goliathes عمالقة فلسطينيون، قتل الحان واحد منهم. النظر: الإنجيل، صموئيل الثاني 19/.

بحسب شكل المجتمع، ما وجب أن يكون عليه طابع الشكل الشعري في هذه العصور الثلاثة للعالم: البدائية، والقديمة، والحديثة.

العصور البدائية والشعر الغنائي

في العصور البدائية، حينما استيقظ الإنسان في عالم رُلْدَ حديثاً، استيقظ معه الشَّعْر. وما كان كلامه الأوَّل، وهو أمام العجائب التي تُبهره، وتبعث فيه النشوة، إلا نشيداً¹⁰⁷. وكان قريباً من الله إلى درجة أن تأملاته كلها أحوال من الوجود

107 - مصطلح غنائي Lyrique مشتق من كلمة Lyre ومعناها: قيثارة. وقصة القيثارة مرتبطة بأسطورة «أورفيوس» (1) التي ترمز إلى العلاقة الحميمة بين الإنسان البدائي والطبيعة والكائنات: فقد أحب أورفيوس الحورية «يوريدس» (2)، وتزوَّجها، ولكنها ماتت بلدغة أفعى، فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي لاسرِّجها. ووافقت الآلهة على ذلك بشرط ألا ينظر أورفيوس إلى وجه زوجته إلا عند وصوله إلى سطح الأرض. ولم يستطع الزوج الوشان صبراً، فخالف الشرط وفقد حبيبته، والأمل بعودتها. فانسحب إلى جبال تراقيا التي وهبته آياها أمه إلى جانب عبقرية الموسيقى، وراح يعزف على قيثارته ويغني أناشيد الرثاء لزوجته. فاجتمعت حوله الصخور، والحيوانات والنباتات والعصافير تُشاركه أحزانه. وتولد فيه بغض النساء، مما أثار حفيظة نساء تراقيا ضده، فقتلته، وقطعن جسده، ورمينها في النهر مع قيثارته، فجرفت المياه إلى البحر، ودفعتها بالتجاء شواطئ جزيرة «ليسبوس» التي ورثت القيثارة، وصارت منذئذ موطناً للشعر الغنائي. ومن المعروف أن الشاعرة الغنائية «سافو» من جزيرتا ليسبوس، عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، وكانت مديرة مايشبه المدرسة الداخلية للبنات، تُعلم فيها القراءة والكتابة ودراسة الشعر. كان شعرها حسياً يركِّز على التلاحم الجسدي بين العاشقين كما في قصيدتها «الوداع» (3). ومن أبرز الشعراء الغنائيين الإغريق «هزود» (نهاية ق.8م.) و «باندار» (518-446)، المعروف بقصائده الوطنية، و «باقيليد» (518 أو 450-450)، منافس باندار ومقلِّده أحياناً، له «أناشيد الانتصار» المتميزة، كسائر شعره، بتألق الأسلوب وقوة الإيجاز (3). والواقع أن ما يقصده هيفو بالغنائية (4) نابع من حال أورفيوس الذي يغني - كما يغني الرومانتيكيون -

وأحلامه رؤى. يُفصح عن ذاته، ويغشي كما يتنفس. ولم يكن لقيثارتة¹⁰⁷ سوى ثلاثة أوتار: الله والروح، والإبداع، إنما هذا اللغز الثلاثي يشمل كل شيء، وهذه الفكرة الثلاثية تتضمن كل شيء أيضاً. فالأرض كانت مُقْفِرة تقريباً. فيها عائلات، لا شعوب، آباء لا ملوك. يعيش كل عرق مُرتاحاً، فلا مأكية، ولا قانون، ولا مشاحنات، ولا حروب. كل شيء لأي فرد، وللجميع. المجتمع مشاع. ليس فيه ما يُزعج الإنسان الذي يعيش حياة رعوية بدوية منها بدأت الحضارات كافة، ملائمة جداً للتأملات الفردية، وللأحلام المتقلبة. يستسلم للفعل، وللانطلاق. حياته كما فكره يُشبهان غيمة تُغيّر شكلها وطريقها بحسب اتجاه الريح التي تدفعها. ها هو الإنسان الأول، وها هو الشاعر الأول. إنه يافع، وغنائي.¹⁰⁷ الصلاة هي دينه الكامل: والقصيدة الغنائية¹⁰⁷ جماع شعره.

-- حلمًا ضائعًا، ولا يجد من سألوه إلا عزلته مع الطبيعة وكائناتها. ويرمز ذلك أيضاً إلى الحياة الرعوية التي ازدهرت في أقاليم «أركاديا»؛ إذ عوّلت الرومانتيكية - وفق ما رأينا على بساطة الإنسان الرعوي أو حريته فيها (الحين إلى أركاديا بدءاً من روس). أيّ أن هناك موازنة بين المرحلة التاريخية الشاملة للصور البدائية وتفسيرها الأسطوري. وهيمو لا يقصد أبداً بـ «القصيدة الغنائية» في هذه المرحلة صورته المكتملة في القرن الخامس قبل الميلاد، إنما يشير إلى إرهاباتها في زمن سابق.

1 - انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 737-738.

2 - انظر: هاملتون (أديث)، الميولوجيا، ترجمة حنا عبود، دمشق، 1991، ص. 154-155.

3 - انظر: تورانس (ليون)، بالنوراما اسه، ص. 218-244.

4 - يحسن أن نشير هنا إلى نظرية أرسطو في المحاكاة، حيث يربط بين الميل القطري عند الإنسان ليتعلم بطريق محاكاة أشياء الطبيعة، وولادة الشعر. فإذا «كان وجود المحاكاة أمراً راجعاً إلى الطبيعة، وكذا وجود الإيقاع والوزن لأن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة». أرسطو، فن الشعر، ترجمة د. شكري عياد القاهرة 1967، ص. 38.

هذه الأنشودة، هذه القصيدة الغنائية للعصور البدائية هي الإرهاص. ومع ذلك، فمراهقة العالم هذه مضت شيئاً فشيئاً، وراحت كل الدوائر تتسع؛ إذ صارت العائلة قبيلة، والقبيلة ولسناً. واستقرت كل مجموعة من تلك المجموعات البشرية حول مركز مشترك، وهكذا تكوّنت الممالك. لأن الغريزة الاجتماعية تسبق الغريزة البهيمية. والمعسكر هي المكان للمدينة، كما هيأت الخيمة مكاناً للقصر، وهي المدفن مكاناً للمقبرة. وما رؤساء هذه الدول الوليدة إلا رعاة، لكنهم رعاة شعوب، اتخذ عدوهم الرعوي شكل صولجان. كل شيء يتوقف ويتركز. ويسأخذ الدين شكلاً؛ وتنظم الطقوس الصلاة؛ ويوطر المذهب الطقوس. وهكذا يتقاسم الكاهن والملك أبرة الشعب؛ وهكذا جاء المجتمع اللاهوتي بعد المجتمع البطريكي.

ومع ذلك بدأت الأوطان تكتظ بكثرة على سطح الأرض. يزعج بعضها بعضها الآخر، وتتشاحن، ومن ثم كانت مصادمات الأباطوريات، وكانت الحرب. ولغى بعضها على بعضها الآخر، مما سبب هجرات الشعوب وترحالها. ويعكس الشعر هذه الأحداث الكبرى؛ وينطلق من الأفكار إلى الأشياء. يتغنى بالعصور، وبالشعوب، وبالأباطوريات. ويغنى ملحمياً، ويولد هوميروس¹⁰⁸.

108 - اسمه الحقيقي ميلسيجينيس، وهوميروس (الأعمى) لقبه الذي غلب على اسمه، ولدته أمه في «إرمير». تربى على يدي المعلم «ليميوس» الذي كان صاحب مدرسة في إزمير، ورثها عنه هوميروس. أبدى منذ طفولته ولعاً بالشعر والأسفار، لكن زلماً داهمه وأفقده البصر، وما اعتكف، بل استأنف تجواله على أرض اليونان ينشد الأشعار الملحمية. وتصوره أخيار القدماء في هيئة عجوز أبيض الشعر، أعمى، بابس، ملهم، يصوغ شعراً أرتجالياً في وصف حرب طروادة، الحدث العظيم الذي دعم وحدة اليونانيين. ويقال إنه عاصر تلك الحرب، وكتب «الإلياذة» «بوحى» منها في مطلع شبابه، وفي آخر حياته كتب «الأوديسة». وهذا محض تخمين، والأصح أن الإلياذة مؤلفة في نهاية القرن التاسع -

في الواقع هوميروس يُهيمن على المجتمع القديم. في هذا المجتمع كل شيء بسيط، وملحمي. الشعر ديني، والدين قانون. لقد أعقبت طهارة العصر الثاني رجولة العصر الأول. وترك ضَرْبٌ من الخطورة الرسمية بصماته في كل مكان، في الانسلاخ العائلية كما في الأخلاق العامة. فلم تحتفظ الشعوب من الحياة الضائعة إلا باحترام الأجنبي، والمرتحل. وللعائلة وطن كل شيء يربطها به؛ فثمة عبادة المنزل، وعبادة القبور.

ونكرر هنا أن التعبير عن حضارة كهذه لا يمكن أن يكون إلا الملحمة. فالملاحمة فيها عدّة أشكال، إلا أنها لن تأخذ أبداً طابعها. ذلك أن الشاعر «بساندار»

— قبل الميلاد، والأوديسة في بداية الثامن؛ لأن العادات الموصوفة فيها لا تعود إلى عهد أقدم من 800 ق.م، والحال أن حرب طروادة قامت على نحو تقريبي في القرن الرابع عشر قبل المسيح. ويتصور الدارسون أن الأدب الملحمي يعود إلى ذلك العهد حيث عكس المؤلفون الأساطير الكبرى، والأحداث العظام، والقيم الروحية والثقافية في أشعارهم. وربما اعتمد شاعر أو عدّة شعراء على هذه الأشعار وألفوا الإلياذة والأوديسة. النظر : تورانس (ليسون)، الموسوعة الكونية المصغرة (بالفرنسية) باريس 1963، ص 95، وثمة رأي قديم انتشر في نهاية القرن السادس عشر، إذ كان «كازهونون» الفرنسي من أكثر المتحمسين لإنكار وجود هوميروس، وسار على خطوه كثيرون منهم «فيكو» السدي ذكرناه، سابقاً. النظر : البستاني (سليمان)، مقدمة ترجمته للإلياذة ج 1، بيروت 1903، ص 47 ~ 51. أما سليمان البستاني فيُفند هذه الآراء وينتهي إلى أن تناسق أجزاء الإلياذة دليل على وجود مؤلف واحد ومبدع إذ يقول «لم إذا تأملت أجزاء الإلياذة وارتباطها بعضها ببعض رأيت أن ناظم الشيد الأول إنما هو ناظم الشيد الأخير، فكأنما هي مرقاة يصعد بلذ صاحبها درجة درجة حتى تستقر في آخرها وأنت متين كل ما وراءك». المرجع السابق، نفسه، ص 54. ومهما يكن من أمر فقد كان لشعر هوميروس أثرٌ بالغ في اليونان، وروما، وأوروبا، وقد قال فيه ولهم الأول قصير المانيا : «دعوا الأساتذة يُكثروا من تلقين شعر هوميروس. فإن الأمة التي يرسخ في ذهنها وصف صبا الأمم على ما يسطه هوميروس لأيسارح إليها العجز والهرم». المرجع السابق، ص 24 - 49.

إكليريوسي أكثر مما هو بطريركي، وملحمي أكثر منه غنائي. فإذا بدأ كاتبو الحوليات، المعاصرون الضروريون لهذه الحقبة الثانية من عُمرِ العالم، يجمعون الأعراف، ويحسبون مع القرون، فحسناً فعلوا، لأن تعاقب الأجيال لا يستطيع أن يمحو الشعر، ويقلل التاريخ شيئاً بالملحمة. وما هيرودوت 109 سوى هوميروس 110.

لكلِّ الملحمة تنطلق في كل مكان نابعة، على وجه الخصوص، من التراجيديا

109 - Herodote (484 - 420 ق.م) المؤرخ اليوناني الذي لقَّبه شيشرون (خطيب الرومان) بـ «أبي التاريخ». ويعتبره الدارسون أول كاتب نثري تصل مؤلفاته إلى العصر الحاضر. يتحدر من عائلة ارسنقراطية سَّرت له أحوالها أن يتحوَّل في الشرق، وفي إفريقيا، وجنوب أوروبا. وأقام زمناً في أثينا، وكان صديقاً للكاتب المسرحي «سوفوكليس». ولما عزم على كتابة «تاريخه»، زار المستعمرات اليونانية (مصر، وسيدنيا، وليديا)، ولم يترك معبداً، ولا مدينة، حتى إنه شهد المعارك في ساحات القتال. ويُنسب إليه تصنيف كتاب يشبه سيرة الحياة عنوانه «حياة هوميروس». والتاريخ التي كتبها باللهجة الإيونية الأدبية مقسومة إلى تسعة كتب، يكمل كلُّ منها اسم ربِّة من ربَّات الشعر والفن. وموضوعها الأساسي هو الحروب الميدية (أي الحروب التي خاضها اليونانيون ضدَّ الامبراطورية الفارسية في النصف الأوَّل من القرن الخامس قبل الميلاد).

تبدأ قصصه التاريخية تتعاطم الامبراطورية الفارسية، وتنتهي بالتصارات اليونان في المستعمرات، والمشكلات الداخلية للمدن - الدول اليونانية. وضمن هذا الإطار يجمع كتَّاً هائلاً من المعلومات عن الأخلاق، والعادات والمعتقدات، والمؤسسات الاجتماعية، والحياة اليومية، والآثار، والجغرافيا. تتميز كتابته بأسلوب شيق عامر بالانلفات الجذَّاب، والألفة. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، باريس 1987، ص 1525. وانظر: موسوعة Petit Robert، باريس 1981، ص 849.

110 - لا يأخذ هيفو بعين الاعتبار الفرق بين عمل الشاعر وعمل المؤرخ، الذي نجد شرحه في كتاب أرسطو «في الشعر»، نفسه، ص 6 (فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منشور....) بل يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ونحن نرجِّح أن هيفو يقصد من الشبه بين التاريخ والملحمة فعل «رواية» الأحداث، وتقديتها في شكل قصَّة.

القديم¹¹¹. تصعد خشبة المسرح الإغريقي دون أن تفقد شيئاً تقريباً من أبعادها الهائلة الخارقة. إذ لا تزال شخصياتها أبطالاً، وأنصاف آلهة، وآلهة، وحوافزها أحلاماً ومعجزات، وأقداراً؛ ولوحاتها تعدداً للأبطال، ومآتم، ومعارك. وما كان يُنشد من مُنشدو الملاحم، كان ينطق به الممثلون. وهذه هي القضية برُمَتها.

وبعبارة أدق: حينما يُعرض حَذَث القصيدة كُله، ومَشْهَدُها بأكمله على المسرح، كانت الجوقة تكفّل بالباقي. فالجوقة تفسّر التراجيديا، وتشجّع الأبطال، وتخلق أوصافاً، تدعو النهار وتطرده، تتهجج، وتنحب، وفي بعض الأحيان تقدّم الديكور، وتشرح المعنى الأخلاقي للموضوع، وتحدّد الشعب الذي يُصغي إليها. لكن، ما الجوقة¹¹²، ما هذه

111 - أي من المداخل الشعرية لإله الكرمة والنبيذ «ديونيسوس» الذي يمثل دوره حياة الكرمة الشاملة لمشاركة عناصر الطبيعة وقواها كافة: المطر، والرياح، والرعود، والإخصاب في الربيع، والشمس، وتسمية المداخل الشعرية (ديثيرامب) مأخوذة من اسم آخر للإله ديونيسوس، وهو: مررت مرتين. إذ يرد في الأسطورة اليونانية أن ديونيسوس هو ابن «زئوس» أبي الآلهة من الأميرة «سيميلى»، ولما حملت به أمه، ماتت على أثر مؤامرة دبرتها الإلهة «هيرا» زوج زيوس، فأخرج زيوس الجنين من بطنها، واحتضنه في فخذة حتى اكتمل وحانت ولادته. وهذا معنى: مررت مرتين، أي في بطن أمي وفخذي أبي. ولم يُعرف به إلهاً في الأولومب، فهام على وجهه يعلم الناس زراعة الكرمة، وصناعة النبيذ، فأكرمه اليونانيون على ذلك، وصاروا يقيمون له أعياداً احتفالية كل موسم. ويلبسون تيوساً لتقليدها أضحيات له. ولأنهم كانوا يحتفظون بالنبيذ في قُرْب من جلد الماعز، راحوا يلبسون جلود الثيوس ويرقصون بها علامة على تبجيلهم لرمز الخير والعطاء. ومن هنا جاء اسم: طراغوديا أو تراجيديا = جلد الماعز. انظر: بانوراما الأدب، نفسه، ص 248، والنظر: د. معلوف (أنطوان)، المدخل إلى المأساة، والفلسفة المأساوية بيروت 1982، ص. ص 91 - 117.

112 - Le chœur، الكورس، أو الخوروس، هو العنصر البشري الأول في الاحتفالات، وباتى من حيث الأهمية بعد البطل، ولاسيما في مآسي أسخيلوس. يؤدي أفرادها رقصات وأغاني مصحوبة بعزف موسيقي، وفي أعياد ديونيسوس كانوا يدورون حول الملبسح. أما في المآسي السقي كانت تغنى أمام الناس -

الشخصية الغربية الموضوعية بين المشهد والمشاهد، إذا كان الشاعر مُنْجَزاً للمحتمة؟

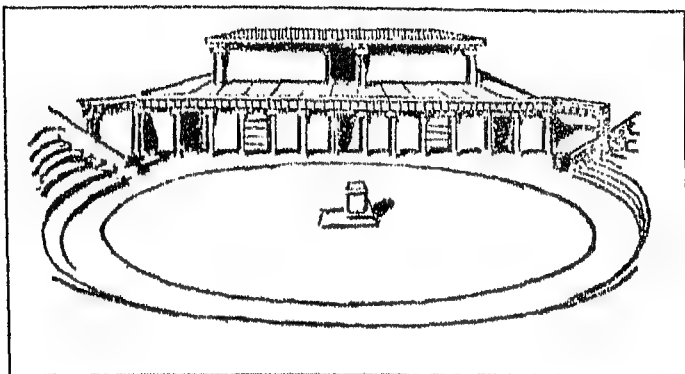
إن بناء مسرح القدماء¹¹³، كما مسرحياتهم، ضخم، ومُنيف، وعظيم، يمكن أن يتسع لثلاثين ألفاً مُشاهداً، يلعب فيه الممثلون أدوارهم في الهواء الطلق، وفي وضوح النهار؛ وتستمر العروض طيلة النهار. يرفع الممثلون أصواتهم، ويُخفون ملامحهم، رافعين جذوعهم؛ حيث يصيرون عمالقة كأدوارهم. وخشبة المسرح فسيحة، يمكنها

— فيقولون في صين مواجهين للجمهور، ويقف أمامهم عازف الناي — ويشبه ذلك حلقات الدبكة اللبنانية كما يرى د. أنطون معلوف —، وغالباً ما يتناسب لباسهم مع دورهم في كل مأساة. وقد كان دور الجوقة أساسياً في مسرحيات أسخيلوس؛ فهي تفسر الأحداث وترويها؛ وتعلق على تقلباتها وتدخل في أعماق البطل لنشر أفكاره. وظلت حتى الآن محتفظة ببعض هذه الوظائف التي ازدادت تعقيداً بتقنيات وأغراضها. انظر: المدخل إلى المأساة، نفسه، ص. 96 - 97. وانظر: ميرشت و ليش، الكوميديا والواجيديا، ترجمة د. علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، حزيران 1979، ص. 245: «كان المسرح يضطلع في مسرحية أسخيلوس بحوالي نصف كلمات المسرحية» أما في أعمال سوفوكليس ويوريبيدس فكان مسؤولاً عن أقل من هذا بكثير. وعندما كتب سيبريكا تراجيدياته في روما لكي تلقى أمام جمع قليل من المشاهدين، اقتصر دور الكورس على تقديم الفقرات القصيرة التي تفرق بين فصول المسرحية».

والواقع أن رأي هيفو في وظيفة الكورس مستقى من رأي الناقد هوراس (65 - 8 ق.م) في كتابه فن الشعر (ترجمة الدكتور لويس عوض، القاهرة، الطبعة الثانية، 1970)، حيث يقول (ص. 122 و 124): «فلْيُقسَم الكورس في رجولة بدور ممثل ووظيفة، ثم إن عليه ألا يغني بين الفصول غير ما يخدم غرض الرواية ويناسب مقامه تماماً. فليتنصر للخير، وليجئ بالنصائح الأخيرة. وليُلبس عسان الغاضبين، وليُفنى على الضعفاء وليمتدح المائدة المتواضعة، وليمتدح العدالة والقانون لما يكفلانه من طمأنينة، والسلام لأبواب المفتوحة، وليُكتم ما أسر إليه، وليُصَلَّ ضارِعاً إلى الآلهة أن يعود الحظ إلى كُسيرِي الفؤاد وأن يغرب عن المتغطوسين».

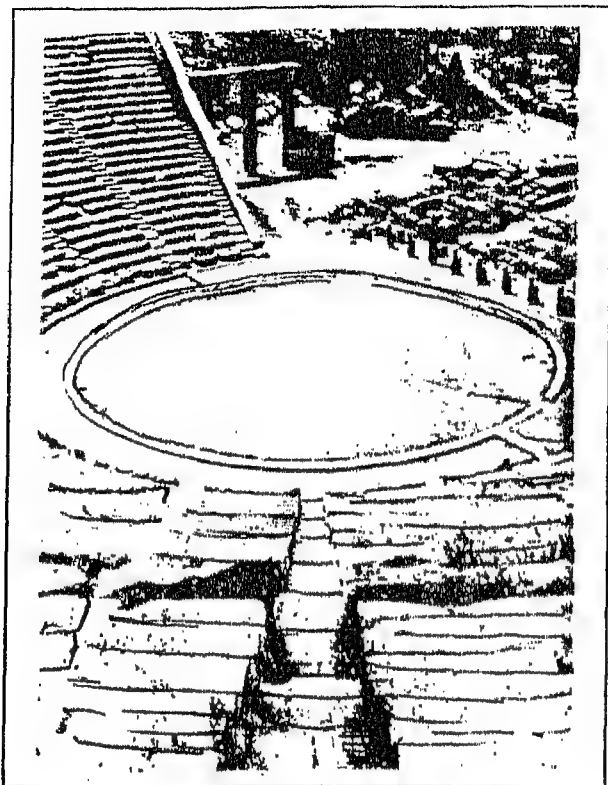
113 - انظر الصورة الحقيقية والرسم التخطيطي للمسرح الإغريقي الذي يسمح بناؤه بعرض المشاهد الواسعة مع ما تتطلبه من ديكور، كالصخور العالية، والجبال، والموائء وما شابهها.

أن تعرض، في وقت واحد، المعبد، والقصر والمعسكر والمدينة من الداخل والخارج. وتُمثِّل عليها مشاهد شاسعة. ولن نستشهد على هذا إلا من الذاكرة : فهذا هو بروميثيوس¹¹⁴ على جليله،



مسرح إغريقي

114 - الإله بروميثيوس بطل مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأسخيلوس، وموضوعها أن هذا الإله الذي سرق النار وأهداها لبني البشر، أثار غضب «زيوس» أبي الآلهة. فعاقبه زيوس عقاباً أبدياً لا ينتهي؛ إذ ربطه على صخرة في أعلى جبل، وسلط عليه لسراً ينهش كبده، وكلما انتهى من لهشها تعود كما كانت. وما ازداد بروميثيوس إلا اعتاداً، وراح يتوعد زيوس بأنه سيكشف سراً يقلب عرشه. فزلزل أبو الآلهة الأرض من تحته وأخفاه بين الأنقاض. انظر : بروميثيوس في الأصفاد، (بالفرنسية)، الأعمال الكاملة لأسخيلوس، باريس 1964، ص. 102 - 126



مسرح مدينة إبيدور اليونانية لا تزال تقام فيه مهرجانات الكوميديا والتراجيديا حتى الآن، وهو أفضل ما بقي من المسارح الإغريقية

وها هي «آتيغونة»¹¹⁵ تبحث من قمة أحد الحصون عن أخيها «بولينيكوس» بين جيش العداء (مسرحية الفينيقيات)،¹¹⁵ وها هي «إيفادنيه»¹¹⁶ من فوق صخرة تُلقِي بنفسها بين ألسنة اللهب حيث يحترق جسده «كابانيه»¹¹⁶ (في

115 - آتيغونة شخصية من شخصيات الأساطير الأدبية اليونانية، وهي بنت الإله الذي اقرضه أوديب بزواجه من أمه، وأخت «أسمينا»، و «إيتيوكل»، و «بولينيكوس». تناول هذه الشخصية كلٌّ من: «سوفوكليس» في مسرحية «آتيغونة» (441 ق.م)، وفي مسرحية «أوديب في كولونا»، و«يوريبيدس» في مسرحية الفينيقيات: فبعد تشرد أوديب، واستلام خاله «كريون» مقاليد طيبة، نُفِي «بولينيكوس» عنوة، فتعاون مع «الأرغوسين» أعداء طيبة، وجهز منهم جيشاً لغزوها. وكان في قيادة جيش طيبة، أخوة «إيتيوكل». وقبل اندلاع المعركة، وقفت آتيغونة على شرفة الحصن ترأب زحف جيش الأعداء مُصممة على المقاومة ضده. لكنها عندما رأت أخاها بولينيكوس المظلوم، حاولت مع أمها «جوكاستا» مصالحة الأخوين العدوين اللذين هانا في تلك المعركة. فقرّر كريون إقامة مراسم الدفن لإيتيوكل ومنع دفن بولينيكوس، فعارضته آتيغونة (وكانت خطيبة ابنه هيمون) وفسخت الخطوبة، ودللت أخاها غير عابئة بالموت بعد أدائها للواجب. انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، مجلّة الثالث، باريس 1966، مسرحية الفينيقيات، ص.ص 223 - 279.

116 - إيفادنيه زوج كابانيه الذي قُتل مع الأبطال الذين قادهم «بولينيكوس» لغزو «طيبة»، ولم ينسج منهم سوى «آدراسوس». فترجّه إلى أثينا وطلب من ملكها «تيسوس» أن يُقنص أهل طيبة بدفن أجساد القتلى. لأن بقاءهم دون دفن يعني عدم قدرتهم على اجتياز نهر الموت والاستقرار في العالم السفلي، كما تضع أرواحهم. ورفض الملك طلبه في البداية، ولكنّ أمة «إيثرا» جعلته يرى أبناء القتلَى ووزوجاتهم واستدّرت عطفه وقناعته. فأرسل رسولا إلى «كريون» ليدفن المولى بالتي هي أحسن، وما استجاب كريون، فقاد تيسوس حملة ضده وأجبره على الموافقة، وجهّز القبر للأجساد الخمسة، ووضعهم في التابوت، ثم وضع التوابت على محرقة الجنازة. وهنا جاءت إيفادنيه وألقت بنفسها على النار المنتهية ولحقت بزوجها. وهذا هو موضوع مسرحية «الضارعات» لـ يوريبيدس. انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، باريس 1966، مسرحية «الضارعات»، ص.ص 271 - 308. وانظر: هامفون، الميثولوجيا، نفسه، ص.ص 417 - 420.

مسرحية الضارعات¹¹⁶ لـ «يوريبليس»؛ وها هو خادِم¹¹⁷ نراه ينبثق من الميناء، يُسبح على المسرح بخمسين أميرة مع وصيفاتهنّ (الضارعات¹¹⁷ لـ «أسخيلوس»). إن فن العمارة والشعر في المسرح اليوناني يحملان طابعاً أثرياً. وليس في العالم القديم ما هو أكثر جلالاً وسمواً من هذا. فطُقسُه الديني وتاريخه يمتزجان بمسرحه.

وأوائل كتابه الكوميديين مبشرون¹¹⁸، ومغنيات المسرحية شعائر دينية، وأعياد وطنية.

117 - مسرحية «الضارعات» أقدم مسرحية «لأسخيلوس» الدور الأساسي فيها للجوقة. وهذا تعبير عن أن التراجيديات المنبثقة من الأعياد الاحتفالية كانت لاتزال في المهد. وموضوعها أن بنات داناؤس الخمسين - وقد منعهنّ أولاد عمهنّ من الزواج، قرّرن الهرب من مصر والالتجاء إلى ملكة آرغوس (بلد جدتهنّ إئو 10 التي هربت من غضب هيرا (إلهة الزواج) عليها، لأن زئوس أحبها، واستقرت في مصر). وعند وصولهنّ إلى آرغوس تردّد الملك في إجلالهنّ، وبعد استفتاء شعبة قرر استقباهنّ، وعندئذ وصل رسول من مصر يطلب إعادتهنّ، فطرده الملك، فانصرف يتوخّده بالهرب. وهنا تنتهي المسرحية. النظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، باريس 1964، الضارعات، ص. 16 - 40.

118 - قد ترجع النغمة التبشيرية في الكوميديا إلى طبيعتها النقدية الهجائية المختلفة عن طبيعة التراجيديات اليونانية التي تبرز فيها بوضوح صورة القدر المنتصر على الإنسان. ومع أن أبطال المأساة يتحوّكون داخل الرفعة التي حدّدها لهم قُدّرهم، يظنّ صراعهم ضده شبه معدوم، وإن اختلفت مستوياته بين كاتب وآخر. ففي مأساة أسخيلوس (525 - 456 ق.م) يخضع الإنسان خضوعاً تاماً لإدارة الآلهة، وليست حريته إلا نسبية جدّاً أمام الحتمية القدرية الكامنة وراءه. وهذا مايسميه شامبيري بـ «الإرهاب الديني» الذي يزرع في المشاهد الشفقة والرعب معاً. (انظر: مقدمة لترجمة مسرحية «الفرس» لأسخيلوس، منشورات دار الينايب دمشق 1994، ص. 11). وفي مأساة سوفوكليس (496 - 406 ق.م) يظهر ضَرْبٌ من الانسجام بين البطل المأساوي ومبادئه الخاصة القائمة على أسس أخلاقية مستقاة من نظام تعدد الآلهة. مثال ذلك «أوديب الملك» الذي أصرّ على معرفة قاتل ملك طيبة، حتى وهو يشعر ضمناً أنه مشكوك فيه. وحينما اكتشف الحقيقة فحاً عيّبه بحسب ما يقتضيه القانون. ولكنه لو أوقف التحقيق وفرض إرادته، لما استطاع أن يوقف غضب الآلهة التي أنزلت الوباء بملكته. ولهذا كان لا بد له من النزول عند إرادتها، لنزل. لذلك كتاباته وأحسنّت مشواه في «كولوسا». ويسمّي يوريبليس (480 - 406 ق.م) -

— بإضافات جديدة إلى الراجيديا، لعل أهمها استخفافه بنظام الآلهة، وتركيزه على الإنسان وظروفه، إذ يصوره كما هو، بينما يصوره سوفوكليس كما ينبغي أن يكون، واستخيلوس يعطيه صورة أضخم مما يمكن أن يكون. أي أنه «أنسن» الموضوعات التقليدية وعلمنها، زارعا الشك في كل شيء، حتى لقد اتهم بالإلحاد. وهذا لا يتناقض مع ميوله الفلسفية السفسطائية (فقد كان مبدقاً لسقراط). ولكن القدر يضرب جلوره بعيداً في مسرحياته على نحو ما نرى في «الكثرا» التي حُرِّت أنحاه «أورست» على قتل أمها. وما كان من الأخ إلا الانصياع لأخته، شأنه في ذلك شأن الأبطال الذين وقعت عليهم اللعنة الأبدية من عائلة آثرية وتاتالوس. (انظر: مسرحية «الكثرا» ليوريبيديس، ترجمة كمال ممدوح حمدي، مجلة مسرح، عدد خاص — القاهرة 1975). وحتى في ١ مسرحية «الفيجينيا في أوليس» لألبدن يوريبيديس لا آلهة ولا البشر، وكانها يشير بيناله إلى حتمية القدر المتخيمة فوقها. (انظر: يوريبيديس، الأعمال الكاملة، الجلد الأول مسرحية «الفيجينيا في أوليس» ص. 43 - 96. والظر: الفيجينيا في أوليس، ترجمة إسماعيل البناوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت، عدد ثور 1983، ص. 37 - 105).

ومنع ذلك — في رأي د. عبد الرحمن بدوي — أن الفكر الإنساني اليوناني والفرق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية، مما أبعد أبطال الراجيديا عن مجال الصراع الحقيقي بين ذواتهم والعالم المصوغني أخطب بهم (انظر: ربيع الفكر اليوناني، الطبعة الخامسة، بيروت — الكويت 1971، ص. 41 - 43).

أما الكوميديا التي يحكمها فعل التعرية وكشف أخطاء الإنسان وعيوبه الشكلية والفكرية، فهي ذات صلة الصلقت بتفاصيل الحياة اليومية، وجنوحها إلى التغيير، كما جنوحها إلى التألم في الجمهور أسبق من الراجيديا، ومشاهد الكوميديا يعيش حالاً أكثر حرية وانطلاقاً من مشاهد الراجيديا. (انظر: آلان، نظام الفنون الجمالية — فصل حقيقة المشاعر — باريس 1953، ص. 162 — 163. والظر: برغمسون، الضحك، باريس 1900، ص. 69 — 77). وهذا ما يبدو بوضوح في كوميديات أريستوفانيس (450 - 386 ق.م) التي عبّر عن خلالها عن ازدرائه للأعراف الاجتماعية السائدة، وللنظري، وللعنف والإرهاب، وذلك باسم مثله العليا المتجسدة في الحكمة، والطبيعة والسلام. وقد لاقى نجاحاً باهراً عند جمهور حذر، وأثاني، وغير متدين، تكون في أحضان الاحتفالات المرافقة مع المرح والتسلية والسماة «كوموس». ولم يبق من مسرحياته سوى إحدى عشرة مسرحية من أهمها: «السحب» (423 ق.م)، وفيها يهاجم فلسفة سقراط وطريقته في الجدال، و «الزبابير» (422 ق.م)، و «الضفادع» (405 ق.م).

ولأيقاس الكاتب الكوميدي «ميناندر» (342 - 292 ق.م) بأريستوفانيس؛ لأنه عاش في عصر—

ثمة ملاحظة أخيرة تستكمل تسجيل الطابع الملحمي لهذه العصور؛ فالتراجيديا - من تنال الموضوعات التي تعالجها، ومن خلال الأشكال التي تعتمدها - لاتفعل أكثر من تكرار الملحمة. ولا يعزل الكتاب التراجيديون كلهم إلا الإسهاب فيما أجمل «هومروس». يناولون الحكايات نفسه 119، والنكبات عينها والأبطال ذاتهم 119،

الخطاط البنا، واهتم بالكم على حساب الكيف، كما سيطر عليه هم التسلية والترويح عن النفس، ومن حسنات مسرحياته دقة الملاحظة واللغة المناسبة. من مسرحياته «التحكيم»، و«الحسناء ذات الشعر المقصوص».

119 - الحقيقة أن هناك مصدرين للتراجيديا: الأسطورة، والملحمة المشمولة بالأسطورة في الأصل، فمن الأسطورة ينحدر مفهوم اللعنة الأبدية الذي استقى منه الكتاب التراجيديون مسرحيات عديدة. ويفسر هذا المفهوم مسألة اتصاف الآلهة الإغريقية بصفات البشر أنفسهم، فهي تغضب وتوقع العقوبات بالمذابن بصورة تشبه ردة الفعل البشرية، حتى لو كان المذنب إلهاً مثل «بروميثيوس» سارق نار الآلهة، حيث ظنّ السر ينهش كبده المتجسدة دون القطاع (مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأستخيلوس وهي جزء من ثلاثية التي فقد جزأها: «بروميثيوس طليقاً» و «بروميثيوس حامل النار»). ومن اللعنات الأبدية التي حلت بالبشر (وبأولاد زيوس من نساء بشريات)، لعنة تاتالوس ملك ليديا، وهو ابن زيوس، ووالد بيلوبوس وإلوبي وجدة صاحب اللعنة الثانية أترسوس. أصابت اللعنة الأبدية تاتالوس لأنه سرق وحرق الآلهة (الأحلى من العسل بعشرة أضعاف) وأعطاه للناس. فثارت ثائرة الآلهة، وابتله بالجوع والمعطش. وجعلته وسط بركة من الماء تمتلئ، شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى شفته السفلى؛ فإذا حاول ارتشاف الماء غار تحت رجله، كما تدل فوقه العنب والرمان تدفعه الريح حتى يوشك على دخول فمه، فإذا تلمّظ شفته، طارت الأغصان بين الغيوم وهكذا.

والخرجة الأشجع التي ارتكبها أترسوس (ابن بيلوبوس وهيبودامي) أن أخاه تيمستس سرق له رمز سلطته (والحمل الذهبي). وخطف زوجة إليروبي. فما كان منه إلا أن اختطف أولاد أخيه، وذبحهم، وطبخهم وقدمهم طعاماً لوالدهم عقاباً له على فعلته. وبذلك صار الجرم الأكبر في التاريخ. فلعنته الالهة ولعنّت ذريته إلى الأبد: ابنه مينيلوس يتزوج من هيلانة (بنت زيوس من ليدا) وابنه أغاممنون ينزوّج من أختها كليتمنسرا (بنت تنداريوس من ليدا أيضاً)، والبنتان ملعونتان، فهيلانة تحون زوجها مع باريس ابن بريام ملك طروادة، وكليتمنسرا تحون زوجها مع إيجيسست ابن تيسس...

— وإذا كان خطف هيلانة إلى طروادة إطاراً عاماً ومبشراً لحرب طروادة، وموضوعاً أساسياً لـ «الإلياذة». فإن التراجيديات جسدت الشخصيات المذكورة تجسداً شبه كامل: ثمة لالبيّة «أورست» لأسخيلوس، المكوّنة من ثلاثة أجزاء: آغاممنون، وحاملات القربان، وإلهات الرحمة. ففي الجزء الأول تقتل كليتمنسرا زوجها آغاممنون لأنه ضحى بابنتها الفجينية كي تُرسل الألهة رباحاً مناسبة للإقلاع إلى طروادة، وفي الجزء الثاني تتعرّف ألكزا أخاها عندما يزور قبر والده المدفون وتساعد على قتل أمه، وفي الجزء الثالث يصير أورست قاتل أمه طريد لإهات النقمة وحاميات القانون. لكن لجوءه إلى أليسا وأبولون ينقله من العقاب (انظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة، نفسه، ص. 233-135). وثمة عدّة مسرحيات لبريبيدس عن اللعنة نفسها هي: الفجينية في أوليس (حيث يقدّمها والدها آغاممنون ضحية للألهة)، والفجينية في تاوريس (وفيها يتبع يوربيدس رواية أسطورية مختلفة لما جاء عند هوميروس وفيحواها أن الرّبة أرميس أنقذت الفجينية بنت آغاممنون فلم تُدبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس (...)) وإنما حُمِلت إلى بلاد التاورين» (انظر: مقدمة أفجينية في تاوريس، من المسرح العالمي، نفسه، ص. 17-16). ومسرحية أورست. وما أخذه من هوميروس هو موضوع مسرحية «هيكوب» زوج بريام ملك طروادة التي تقع أسيرة في يد آغاممنون، وتقدّم ابنتها بوليكسين قرباناً على قبر آخيل، وموضوع مسرحية «آندروماك» زوج البطل الطروادي «هكتور» ابن بريام وأخ باريس. وهنسا تقع آندروماك أسيرة في يد ليوبوليموس فتزوجها وأنجبت منه ولداً اسمه مولوسوس، ثم عاد فتزوج هرمبولي بنت مينيلوس من هيلانة، وذبح مينيلوس مؤامرة لقتل آندروماك وابنها، لكن بليوس أنقذهما. وكانت هرمبولي عاقراً، فحاولت الانتحار، وأنقذها ابن عمّها أورست. وموضوع مسرحية «الطرواديات» التي تصور مراة الشعور بالأسر في نفوس نساء طروادة مثل هيكوب وآندروماك، وكاساندرا وغيرها. (انظر: يوربيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول بأكمله، والمجلد الرابع، باريس 1964، ص. 141-227)، وانظر: مقدمة الفجينية في أوليس، من المسرح العالمي، نفسه، ص. 17-16).

ولا يستعير سوفوكليس من هذه الأسطورة سوى موضوع مسرحيته «ألكزا» (انظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة د. طه حسين، بيروت 1978، ص. 9-7). وبقيّة مسرحياته مؤرّعة بين أسطورة أوديب (مسرحية أوديب ملكاً، وأوديب في كولونا، وآنتيفونة)، وحرب طروادة وشخصيات هوميروس (مسرحية إياس الذي جنّ جنونه لأنه لم يورث سلاح آخيل، فاتحراً غاضباً، ومسرحية فيلوكتيتس الذي رافق اليونانيين إلى حرب طروادة، فللغته ألقى، وازداد ضعفه، فأخذه أوديسيوس ورماه في جزيرة بقي فيها عشر سنوات، وعندما اشتدت حرب طروادة حضارة، أوحى الألهة—

ينهلون جميعاً من النهر الطوميري، ومن «الإلياذة»¹²⁰ و «الأوديسة»¹²¹ دائماً.

→ إلى اليونانيين أن طروادة لن تسقط ما لم يشارك فيها فيلوكتيتس، وهكذا ذهب أوديسيوس لإحضاره) النظر: المرجح السابق، نفسه، مسرحية إياس، ص. 129 و 76، ومسرحية فيلوكتيتس ص. 384 و 333.

120 → الإلياذة ملحمة شعرية مكتوبة في القرن التاسع قبل الميلاد، وهي ذات خلفية أسطورية تاريخية تتعلق بحرب طروادة. وسبب هذه الحرب، بحسب الأسطورة، أن أبا الآلهة زيوس أراد تزويج إله البحر تيتس من بيلوس ملك فاليا، ودعا الآلهة جميعاً ما عدا إله الخصام «آريس». فغضبت هذه الإلهة وأتت بُغته إلى الحفل وألقت بين المدعوين تفاحة ذهبية كُتِب عليها: «هذه التفاحة من نصيب الأفضل». فاندلعت هيرا «إلهة الزواج» وأثينا «إلهة الحكمة» وأفروديت «إلهة الجمال» لالتقاطها، ونشب خلاف بينهم. فقرّر زيوس أن يحسم الأمر بباريس ابن بريم، لذلك بعث له كحل إلهة منهن برشوى: وعدته هيرا بالسلطة، وأثينا بالانتصارات العسكرية، وأفروديت وحدها هي التي جلبته بوعداها أنها ستوقع في حبه أجل نساء الأرض، وكانت هذه المرأة الأجل هي هيلانة التي اختطفها باريس، وبعد عشر سنوات تجهز اليونانيون جيشاً بقيادة أغاممنون وانتهوا صوب طروادة لاستعادة الملكة المخطفة. ودامت الحرب عشر سنوات أيضاً.

لكن هوميروس لا يبالغ الأسطورة، بل يؤطر بها بداية ملحمة، وينطلق إلى وصف معارك الأبطال العشرة الأخيرة من حرب طروادة، وبالتحديد، بدءاً من غضب آخيل. وآخيل هو ابن زيوس من أميرة البحر «ليثس» اكتسب صفة الخلود في كامل جسمه ماعدا الكعب الذي بقيت كفأته مطبقة عليه وهي تغمره بمياه نهر الخلود. وقد رافق اليونانيين إلى طروادة، وفي الطريق، اتخذ له سبية اسمها «بريسس» فاغتصبها منه أغاممنون. مما أدى إلى امتناع آخيل عن المشاركة في معارك اليونانيين ضد الطرواديين. وعندما قتل هكتور باتروكل الصديق الأوفى لآخيل، غضب هذا الأخير ونزل إلى أرض المعركة فقتل هكتور، وربط جسده في عربة وراح يجرها في سهل طروادة وعلى مرأى من الملك بريم وزوجته هيكوب «والدا هكتور» وعلى مرأى من «أندروماك» زوج هكتور. (انظر: الإلياذة ترجمة سليمان البستاني، المجلدان 1 و 2). وانظر: الإلياذة، ترجمة غيرة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1985.

تتميز الإلياذة بالوصف الحركي الحلي للمعارك، وللأبطال ونزالهم. ولهذا السبب تغلب الحسية على لغتها، إذ لا يزيد عدد الألفاظ المجردة فيها بحسب تورانس على 39/ لفظة. (انظر: بالوراما →

ومثلما جرحر «آخيل» بجثة «هكتور» وأدارها حول طروادة، ندور التراجيديات (هي الأخرى) 122 حول طروادة.

ومع ذلك ها هو بمصر الملحمة يوشاك على نهايته؛ فقد راح هذا الشعر - كما راح المجتمع المنعكس فيه - يجترُّ ذاته دائراً حول نفسه: «رومانا ثقافي أثر اليونان حرقاً 123، و «فرجيل» 123 ينسخ «هومروس»، ويدوت الشعر الملحمي في هذه

«الآداب، نفسه، ص 197). ومن مشاهدتها البديعة: وداع هكتور لزوجته أندروماك وهو يعرف أنه سيموت على يد آخيل، وزيارة بريام العجوز لاستلام جثة ابنه هكتور ودفنها.

121 - تحكي هذه الملحمة المكتوبة في القرن الثامن قبل الميلاد، قصة عودة البطل اليوناني أوديسيوس (صاحب فكرة الحصان الخشبي الذي اختبأ داخله الفرسان اليونانيون ودخلوا طروادة وأحرقوها، ووارث سلاح آخيل) إلى مملكته إيثاكة. فنتيجة غضب إله البحار «بوسايدون» على أوديسيوس، استغرقت رحلة عودته عشر سنوات تعرض خلالها لأهوال شتى ما كان لينجو من مخاطرها لولا مساعدة الإله أثينا التي حثت ابنه تليماخ على البحث عنه في الجزر والممالك المنتشرة حول بحر إيجه وفيه. بينما كانت زوجته «بنلوب» تواجه الخطأب الذين جاؤوا - وفق العادات اليونانية عندما يغيب الزوج بسبب الحرب - لتنتقي واحداً منهم زوجاً لها، وتلادعهم بدعواها أنها حاملات تنتهي من حياة لوب لها، سوف تختار الزوج المناسب. لكنها كانت تحمل الخطوط التي تحوكمها في النهار. وفي النهاية يعود زوجها، ويخوض معركة حامية ضد الخطأب وسطوهم على منزله. وتعتبر «بنلوب» رمزاً أدبياً للوفاء الزوجي. (انظر: الأوديسة (بالفرنسية)، ترجمها عن اليونانية «ميدريك دوفور»، باريس 1960)، والظفر الأوديسة، ترجمة عبدة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1983.

122 - هابن قوسين إضافة من عندنا للإيضاح.

123 - من المتعارف عليه أن سيطرة روما على بلاد اليونان (ق 2 ق.م) اقتضت على الانتصار العسكري الذي أدت إليه أسباب كثيرة على رأسها القسامة اليونان على نفسها، والشقاق المدن الهيلينية وضعفها. ثم ما لبث الرومان المنتصرون أن نهلوا من معين التراث الثقافي والأدبي الهائل الذي أنتجته الفكر الإغريقي. والحق أن تغلغل هذه الثقافة في البنية الفرعية لروما الوليدة يعود إلى ما قبل القرن الثاني قبل الميلاد، حيث تمت ترجمة الملاحم والمسرحيات التراجيديات والكوميديات منذ بداية القرن الثالث. وكسان -

— من الطبيعي أن يحصل هذا النوع من التلمذ الروماني على اليونانيين؛ لأن طبيعة الشعبين مختلفة، فمقابل الفضول الروحي عند الرومانيين وخيالهم الغني، أتمسم الرومان بالتنظيم، والحكمة الثابتة، والعمل دون هوادة. وعلى حين ازدهرت في اليونان الفلسفة النظرية، والآداب والفنون، ازدهرت في الامبراطورية الرومانية الزراعة والتجارة والإدارة، والفنون الحربية. وبقي مكان الأدباء والفنانين ضيقاً.

وينبغي ألا يذهب بنا الظن إلى أن انقضاء روما لليونان كان يتناقض مع الحاجات الروحية الرومانية؛ بل على العكس تماماً؛ فحتى محاكاة الحرفية خدمت روما في محاولة الاستناد على أصل حضاري هو اليونان، واعتبار نفسها اتصالاً له. تماماً كما فعل الأميركيون المتقدمون تقنياً في اعتمادهم الكلي على تراث أوروبا. وهذا لم يدمر الميزات الخاصة للثقافة الرومانية؛ فلغتهم ظلت وفيه لفكرهم، ألفاظها دقيقة على قدر المعاني؛ لذلك برع الرومان بالتاريخ والخطابة أكثر من براعتهم بالشعر والفلسفة. (انظر: ديروانت، قصة الحضارة، المجلد التاسع، جزء 1)، القاهرة، طبعة ثالثة 1972، ص. 224-278. وانظر: تورانس، بالروما الأدب، الجزء الثاني، نفسه، ص. 51 - 52).

ضمن هذا الإطار كتب فرجيل ملحمة «الإنبيادة» جامعاً في محاكاة هوميروس بين الإلياذة والأوديسة. فأول ستة أناشيد تقليد المعامرات أوديسوس، ولوروه إلى العالم السفلي حيث التقى آخيل. وباقي الملحمة وصفت للمعارك التي خاضها الطرواديون الراسلون صوب «اللاتيوم» لبناء روما. ذلك أن الآلهة قيضت لإينياس ابن أنخيس الطروادي - بعد سقوط طروادة وإحراقها - أن يجهز نفسه بجلب جديد لا يعرف سره إلا والد أنخيس، وسيبلا العرافة التي استدله على موطن والده في العالم السفلي. وهكذا يطلق إينياس صوب قدره الجديد، وفي أثناء إرساله للسفن في قرطاجنة، يلقي أميرتها الفينيقية ديدونة الفاتحة، فتقع في حبه، ويودّ أو يبقى إلى جانبها. إلا أن الآلهة تدفعه دفعاً لإكمال مهمته، فيضطر لوداعها. لما يدفعها إلى الانتحار حرفاً. ويحتر قصة حبها واحدة من أجمل ما أنتجته الأدب العالمي، ولأسمها تلك اللحظة الدرامية العليا التي يلتقي الحبيبان في العالم السفلي. فتزور ديدونا عن حبيب الأملس، وتلتحق بحبيب آخر.

ويتابع إينياس رحلته، ويتفقد، طوعاً أو كرهاً، ما تأمره به الآلهة، وفي نهاية المطاف يتنصر على أعدائه، ويؤسس مدينة روما الخالدة إلى الأبد. (انظر: الإنبيادة، ترجمة عبدة سلام الخالدي، بيروت 1975).

وعلى الرغم من كل ما قيل في ملحمة الإنبيادة التي لا يتمتع بطلها بمثل ما يتمتع به أبطال هوميروس من قوة وبأس يعادلان قوة الآلهة وبأسهم أحياناً، يشعر قارئها أنه أمام عمل مُتقن مزيجاً من جهة، وأمام قصّة لما عرفه من أحداث حرب طروادة وأبطالها. والواقع أن الرومان تلقوا هذه الملحمة —

الولادة الأخيرة (الإنبيادة)¹²⁴، كما لو أنه يمضي بشراف.

تصور المسيحية والدرااما :

لقد آن الأوان لبدء عصر آخر للعالم وللشعر معاً. إذ يتسلل إلى قلب المجتمع القديم دين روحاني، يقتله ويزرع في حثّة هذه الحضارة العساجزة¹²⁵ بذرة الحضارة المعاصرة، مُزجاً الوثنية المادية الخارجية. وهذا الدين كامل، لأنّه حقيقي؛ فبين مذهبته، وطّقْسه، ترسخ الأخلاق بِعمق. وهو يعلم الإنسان أولاً، من الحقائق الأولى، أنه سيعيش حياتين: الأولى عارضة، والثانية باقية؛ مثل قدره؛ وأنّ فيه حيواناً، وعقلاً، وروحاً، وجسداً. وأنّه بكلمة واحدة نقطة تقاطع، وحلقة مشتركة بين خلقتي الكائنين

« بمشاعر حامية. وجعلوها كتابهم الزمني الذي لم يُضارعه كتاب آخر. وقد كانت الإنبيادة – كما تقول عبدة سلام الخالدي – ممراً بين عصور الوثنية والعصور المسيحية؛ فقد ولد فرجيل سنة 70 قبل الميلاد وتوفي سنة 19 ق.م، أي قبل بضع سنوات من ظهور المسيحية، المرجع السابق ص. 5 – 6، ولعل هذا ما يرمي إليه هيفو من توكيده أن الإنبيادة تسجل موت الملحمة.

124 – الإضافة من عندنا للإيضاح.

125 – استمر الصراع بين الدولة الرومانية والكنيسة قرابة ثلاثة قرون (64 – 311)، وعمل القيصرية على إبادة المسيحيين نهائياً سنة 250 للميلاد. لأن تعاليمهم كانت تتناقض مع الإقرار بسلطتهم المطلقة التي كانت تعزّزها الوثنية بنظام تعدّد الآلهة. فالدولة الرومانية هي أساس الحضارة الوثنية – كما يقول ول ديورانت – على حين أن الدين كان أساساً للحضارة المسيحية. وليس غريباً أن يُحسّم الصراع لصالح المسيحية طالما أن الفساد بدأ يترعرع الدولة ونظامها. وهذا ما تنبّه إليه القيصر قسطنطين الأكبر (280 أو 288 – 337)، وهو أمام تداعي الطقوس التقليدية والفلسفة والأخلاق الهيلينية، وامتداد الديانات الشرقية – والمسيحية خاصة –؛ فاعترف بالمسيحية ديناً رسمياً للإمبراطورية الرومانية آملاً أن تستطيع تجديد الحضارة الرومانية وإخصائها. وكانت خطوته تلك فاتحة تاريخ أوروبا المسيحية. انظر: قصة الحضارة، نفسه، الجزء الثاني من المجلد التاسع، ص. 387 – 396.

الذين يلامسان الإبداع، حلقة من سلسلة الكائنات المادية، ومن سلسلة الكائنات غير الحسية، حيث تنطلق الأولى من المحسوس (الحجر) لتصل إلى الإنسان، وتنطلق الثانية من الإنسان لتنتهي إلى الله.

ربما كان جزء من هذه الحقائق محل شك عند بعض حكماء العالم القديم، لكن إيمانها العارم، والواسع الوضأ إنما يبدأ بالإيمان. كانت المدارس الوثنية تمسح بخيط عشواء في الظلام، متعلقة بالأكاذيب والحقائق في مسارها المحكوم بالمصادفة. وكان بعض فلاسفتها يلقي أحياناً أضواء ضعيفة على الأشياء، لا توضح منها سوى جانب واحد، بينما تزيد قتامة الجانب الآخر اتساعاً. ومن ثم تأتي جملة هذه الأوهام التي خلقتها الفلسفة القديمة. ولم يكن لمة شيء غير الحكمة الإلهية يستبدل هذه الإرضاءات، المتذبذبة للحكمة

البشرية بوضوح فسيح عادل. فـ «فيثاغورث»¹²⁶ و «أبيقور»¹²⁷

126 - فيثاغورث (580 - 2 ق.م) فيلسوف يوناني، صاحب المدرسة الفيثاغورية التي ترجع كل شيء إلى علاقات عددية (العهد جوهر الأشياء) : فالكيمياء تتحدث عن الأشياء بلغة الرموز والأرقام، وعلم الفلك رياضيات سماوية، وحتى النفس عدد. أي أن فيثاغورث كان يبحث عن أصل الأشياء كلها في الشكل وليس في المادة. وتنطوي مدرسته، فوق ذلك، على مبادئ دينية أخلاقية ذات قاعدة مثالية. انظر د. عبد الرحمن بدوي، ربيع الفكر اليوناني، نفسه، ص 106. وانظر: ديورانت، قصة الحضارة، جزء 2، مجلد 3، نفسه، ص.ص 293 - 304.

127 - أبيقور (341 - 270 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المتأثر بـ «ديموقريطس» صاحب الفلسفة الذرية. وفي رأيه أن على الإنسان أن يظل سعيداً، لذا سخر فلسفته لخلق عالم لا قلق فيه، وليس إلا بالعلم وحده يستطيع طرد القلق. فلا شيء غيبي، وظواهر الطبيعة مادية وتجد نفسانها في قوانين مادية محددة. انظر. موسوعة لاروس، الجزء الثاني، نفسه، ص 112.

و«سقراط»، 128، و«أفلاطون» (128) مشاعل، أما المسيح فهو النور.

وفضلاً عن ذلك، لاشيء أكثر ماديّة من نظام الآلهة القديم¹²⁹، فبعيداً عن

128 - سقراط (469 - 399) الفيلسوف اليوناني الذي مات بسبب فلسفته الأخلاقية القائمة على الفضيلة: الإنسان فاضل بقدر ما يعرف معنى الفضيلة، أي بقدر إدراكه لمعنى الخير والجمال. لم يصل شيء من مؤلفاته إلا عبر ما نقله إلينا تلميذه أفلاطون (427 - 347 ق.م) الذي هدف من حوارياته ورسائله إلى تلخيص فكر أستاذه المهادف إلى خلق الإنسان الكامل في المجتمع الكامل. وأمناف أفلاطون إلى هذا نظريته في «المثل» ومفادها أن الموجودات الكونية والاجتماعية ظلّ يصورها الكاملة في عالم المثل. وإذا كان سقراط يركّز على «اللاأدنية» في المعرفة، فإن المهمّ الأول لأفلاطون هو اهم السياسي الذي يشكل نقطة انطلاق تفكيره. وقد كان راغباً في السياسة ثم أعرض عنها نتيجة الفساد الحاصل من صراع الحزبين الارستقراطي والديموقراطي، فنار على الفساد باحثاً عن الخروج منه في الفلسفة. انظر: غيث (جيروم)، أفلاطون، جدلية الفساد والصراع الطبقي، جدلية المثل والمشاركة، جدلية الإصلاح والحرية والوحدة، بيروت 1970، ص.6. والنظر: شاتليه (فرانسوا)، أفلاطون، ترجمة حافظ الجمالي، دمشق 1991، ص.ص 129 - 179.

129 - التصوّر اليوناني - كما تصوّر الروماني عن الآلهة - مرتبط بمفهوم الأسرة، فنظام الآلهة يبدأ من أب (كرونوس) وأم (جايا)، وكرونوس (ساتورن باللاتينية) واحد من الشياطين العملاقة. كان يأكل أولاده، فقتله ابنه (زيوس = جوبيتر عند الرومان) وتسلم وإخوانه مقاليد الكون وعددهم اثنا عشر لها يشكلون الأسرة المقدسة التي نفتس ترتيبها من ادب هاملتون بأسماء ألفتها عند اليونان والرومان:

1 - زيوس أبو الآلهة، وحاكم السموات، ومالك الصواعق (جوبيتر).

2 - أخوه بوسايدون (نبتون) إله البحار.

3 - أخوه هادس أو بلوتو إله العالم السفلي.

4 - أخته هسثيا (فستا)، ويّة القدور، ورمز البيت.

5 - هيرا (جونو) زوج زيوس وإلهة الزواج.

6 - آريس (مارس) إله الحرب، وهو ابن زيوس وهيرا. وأطفال زيوس:

7 - أثينا (مينرفا) إلهة الحكمة. -

كونه مُصَوِّراً، كالمسيحية، ليميز الروح من الجسد، يعطي شكلاً وصورة لكل شيء حتى للماهيات Essences ، وللأفكار الخالصة Intelligences . كل شيء فيه مرئي، وعسوس، وحسدي. ألهته بحاجة إلى غيمة¹³⁰ كي تخفيهم عن العيون. وهم يأكلون، ويشربون، وينامون. يُجرحون، ويسيل دَمُهم؛ تُقطع أرجلهم، وها هم يعرجون إلى الأبد¹³¹. إن لهذا الدين آلهة وأنصاف آلهة. وصاعقته¹³² تُصنع بالطريق

8 - وفريوس (أبولو) رب السهم القضي. وسيد الموسيقى.

9 - وألروديت (فينوس) إلهة الجمال.

10 - وهرمز (مركوري) إله التجارة والسوق.

11 - أرتيميس (ديانا) إلهة الصيد والأغادر.

12 - هيفستوس (فولكان = البركان) رب النار.

النظر : الميثولوجيا، نفسه. ص. 31 - 48. تخضع هذه الأسرة لما تخضع له العائلات البشرية، وتلامح وراء تصرفاتها نقاط ضعف عديدة أكثرها لفتاً للانتباه العجز أمام مصائر كثيرة. فهي هي هيرا تتحدى زيوس إن كان يستطيع دفع الموت عن أحد أبنائه. وإذا اعتبرنا عدم إيمان الإغريق بأن الآلهة هي التي خلقت الكون، إنما الكون هو الذي خلق الآلهة تبين أن فكرة القدر غير مُستبعدة عندهم. ثم إن الإنسان اليوناني الذي نحامي قوى الطبيعة من خلال الآلهة، لم يتحرر من الشعور بقوى أخرى غامضة تبحث فيه قلقاً ما. وقد رأينا أن أبيقور نادى بالعلم سلاحاً ضد القلق الوجودي، بينما يرى هيفو هنا أن الإيمان وحده دواء القلق.

130 - تذكر الأسطورة أن الدخول إلى مسكن الآلهة في جبل الأولمب يتم بعبور بوابة كبيرة من الغيوم ترمسها الفصول الأربعة. ويشبه مسكنهم العامر بالنكتار ورحيق الآلهة جو الجنة، فلا برد ولا حر، إنما جبل تضيئه أشعة الشمس ويغلفه السحاب من كل جانب، انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 33.

131 - يقصد هيفو هنا الإله الأعرج «هيفستوس» الذي يسميه الرومان «فولكان»، وهو ابن زيوس من غير هيرا، وسبب عرجه هو أبوه زيوس الذي رماه من السماء بسبب دفاعه عن هيرا. وسيلذكر هيفو في المصفحات اللاحقة. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 45.

132 - يتفوق أبو الآلهة زيوس = جوبيتر على الآلهة كلها بأنه يمتلك الصواعق التي يقذفها في-

على السندان، وتدخل فيها، من بين المكتوبات الأخرى، ثلاثة إشاعات من المطر
المفتول 'Tres Imbris tort iradios'. وجويتر، إله هذا الدن، يعلّق الكون بسلسلة من
الذهب، وتمتطي شمسه عربية تجرها أربعة أحسناء؛ وجويتر هبة يبرك، موقعها فوهة
على سطح الكرة الأرضية، وسماؤه جبل 133.

وهكذا فالوثنية التي تعبر إشاراتنا كلها من أديم واحد تصدّر الألوهة
وتكبر الإنسان. إذ إن أبطال هوميروس يجمعهم اللهم تقريبا. فلاس 134
يتحدث «جويتر». وأخيل يساوي «سارس» 135. وعلى العكس رأينا كيف

— حال الغضب على أعدائه. وقد مدعها له «السيكلوب» ذوي العين الواحدة لمساعدته في القضاء
على العمالة التيطان. وسلحوا بوسايدون إله البحار بالشوكة الثلاثية الرؤوس، وهادس بقعة الخفاء.
وحصل أن زيوس قتل أسكليبيوس ابن أبولو بالصاعقة، فما كان من أبولو إلا أن قتل السيكلوب
انتقاماً منهم على سلاهم الفتاك.

133 -- الأولومب سلسلة جبلية تقع بين إقليمي تساليا ومقدونيا، وأعلى قمة فيها تبلغ 2917م. والقمة
التي تتحدث عنها الأسطورة تحوي قصر زيوس الذي كان يجمع فيه الإلهة. ومع الأيام صارت كلمة
أولومب معادلة في اللغة الفرنسية على حد ما نعلم. لكلمة السماء لأن معظم النصوص التي وردت
فيها تصوّر مسكن الإله بأنه مكان لا يمكن ارتقاؤه، ولا يدخله إلا الإلهة الخالدون والتصور نفسه
موجود عند الرومان، وما ينطبق على زيوس ينطبق على جويتر.

134 -- يقدّم هوميروس في الإلياذة البطل إياس بصورة أفضل محارب إغريقي بعد أخيل؛ فهو عملاق ذو
قوة خارقة، مسلح بدرعه الفولاذية يشبه القلعة، يغطي جسمه بسبعة جلود ليران، لايرتوي من
المعارك وهو - عندما يلاقي الأعداء - نهر فائض. عندما توجه إلى طروادة، صرح بأنه سيحقق النصر
على الطرواديين من دون مساعدة الآلهة. وبعد موت أخيل اختطف الإغريق حول البطل الذي سيرث
سلاحه، وكان ذلك من نصيب أوديسيوس الخارب الحكيم، وخرم منها إياس الخارب الذي يمتلك
عاطفة مدسرة. وهكذا يتحرر إياس وهو يردّد بأن الإنسان الخلق بالانتصار على إياس هو إياس نفسه.
راجع: الإلياذة، ومسرحة إياس لسوفوكليس.

135 -- الكتابة أو السوداوية Melancolie، نتيجة للطره المسيحية المشائمة إلى الكون، فالدين الذي

تفصل المسيحية بعمق بين الفكر والمادة. وتَضَعُ لُحَّةً بين الروح والجَسَد، ولُحَّةً بين الإنسان والله.

كي لا تُغْفَلَ أي ملمح من المخطوط الذي يُحَازِفُ بِإِجْمَالِهِ، سَنَلْتَفِتُ الْإِنْتِبَاهَ إِلَى أَنَّ شعوراً جديداً كان يدخل فكر الشعوب في هذا العصر مع المسيحية، وبفضلها، شعور أكبر من الرزائة وأقلّ من الحزن: الكتابة (135). وفي الواقع، هل كان قلب الإنسان الذي خدّرتَه حتى ذلك الحين طقوس تراثية وكهنوتية، قادراً على الاستيقاظ، والإحساس أن مَلَكَةً غير منتظرة تنبت فيه، بوحى من دين إنساني لأنه إلهي، من دين يجعل من صلاة الفقير ثراءً الغني، دين مساواة وحرية وإحسان ؟ هل كان يستطيع ألا يرى الأشياء جميعاً بطريقة جديدة، منذ كان الإنجيل قد أبان له الروح عبر الحواس، والخلوة وراء الحياة ؟

وبالمقابل كان العالم في تلك الفترة ذاتها يتحمّل ثورة جِدُّ عميقة، كان من المستحيل ألا تخلق ثورة في الأذهان. فحتى ذلك الحين قلّما كانت نكبات الأمبراطوريات تلامس قلب الشعوب، فالملوك هم الذين كانوا يسقطون، والجلالات

نادى به المسيح، «ليس دين بلبل الجهود لتغيير العالم، بل دين انتظار لنهاية العالم» انظر: اشقيسر، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيروت 1980 م، ص 183. وتعزّزت التشاؤمية بتفاعل المسيحية مع الرواقية المتبينة لنظرية الأدوار (التاريخ يعيد نفسه) وما ينتج عنها من إدعان. انظر: فكرة التقدم، نفسه ص. ص 42 - 43.

ولكن هيجو لا يفضل بين الكتابة المسيحية القديمة (حتى عصر النهضة) وأخلاق المسيح الفعالة فيما يتعلق بالعلاقة بين الإنسان والإنسان، وهي علاقة قائمة على الإحسان. وقد انطلق رجال النهضة من هذه العلاقة الهامة ليفرضوا أن المسيحية فلسفة متفائلة تدعو إلى توكيد العالم والحياة. وكان هيجو هنا يربط عنصري المفارقة المسيحية (التشاؤم والإحسان) يُعْطِي للكتابة معنى السعادة الروحية التي خلعتها المسيحية على البشر بعد أن ضاعوا لفترة طويلة مع الوثنية وفلسفتها.

هي التي كانت تلذوي، ولا شيء أكثر من هذا. ولم تكن الصاعقة تنفجر إلا في المناطق العليا؛ وكانت الأحداث، كما بيّنا سابقاً، تبدو كأنها تجري بكل جلال الملحمة. وقد كان الفرد في المجتمع القديم في أسفل السلم إلى درجة أنه من أجل أن يُضرب، ينبغي أن تنزل الحنة حتى إلى عائلته. ونادراً ما كان يعرف مصيبة خارج الأحران العائلية. وكان من الفريد تقريباً أن توزع حياته أحران الدولة العامة. لكن في لحظة قيام المجتمع المسيحي، كانت القارة القديمة قد قُلبت رأساً على عقب. كل شيء اهتز حتى جذوره. وكانت الأحداث الأخذة على عاتقها أمر تدمير أوروبا القديمة وتشيد أخرى جديدة، تتصادم، وتتسارع دون هوادة، دافعة الأوطان كيفما اتفق، هذه إلى النور، وتلك في الظلام. كان يعلو ضجيج هائل على الأرض، حيث استحال ألا يصل شيء منه حتى أعماق قلب الشعوب. كان ذلك أكثر من صدى، كان ردة فعل. وبدأ الإنسان، المنطوي على نفسه أمام هذه التقلبات العالية، يُشفق على الإنسانية، ويتأمل الأضرار المريعة المُلّمة بالحياة. من هذا الشعور الذي كان يأساً عند «كاتون»¹³⁶ الوثني، جاءت الكتابة المسيحية.

وفي الوقت الذي وُلد الفكر المتفهم، والفضولية. وكانت هذه النكبات العظام مشاهد كبرى، وانقلابات صاعقة أيضاً. كان الشمال الوائب على الجنوب، والعالم الروماني المغير لشكله، والارتعاشات الأخيرة لعالم يُختنصر بأكمله. وما إن مات هذا العالم حتى انقضت على جثته الهائلة، كما ينقض الذباب، فلول الخطباء

136 - Caton (234 - 149 ق.م) رجل سياسي روماني كان يُدافع عن الأخلاق التقليدية، التي صنعت مجد روما، ضد العادات والأخلاق الهلينية. اشتغل سفيراً في قرطاجة، وكان ضد سيبون الأسبوي أخ سيبون الإغريقي. اشتهر بخطبه الحماسية خلال الحرب البونيقية الثالثة. ولكن لم يصل من إنتاجه إلا القليل وبيع يأس «كاتون» من مجده عن مثل أعلى أخلاقي يادعاه، ولم يعد تمكناً تحقيقه.

والتحويين، والصوفيين. ما هم يعتقدون، ويظنون في مكان النفس هذا. إنه سادة لمن يريد أن يتفحص، ويُفسّر، ويُناقش. فكلُّ عضو، وكلُّ عضلة، وكلُّ رباط هذا الجسد الضعيف المسجى متقلب بين الاتجاهات كافة. أكيداً أن ذلك كان يمكن أن يكون محطة سعادة عند هؤلاء المشرّحين للكفر، لاستطاعتهم، منذ محاولتهم الأولى، أن يمارسوا تجارب عظيمة، ولامتلاكهم، كموضوع أوّل، مجتمعاً ميتاً جاهزاً للتشريح.

وهكذا نرى عبقرية الكتابة والتأمل، وشيطان التحليل والجدالة ييزغان في وقت واحد. وكأنهما متعاونان. على واحد من حدود هذا العصر من التحول كان «لويجان»¹³⁷ Longin، وعلى الآخر «القديس أوغسطين»¹³⁸ Saint - Augustin.

137 - لويجان أو لويجينوس كاسيوس (213 - 173) فيلسوف يوناني تعلم على أمبروس ساكاس معتنق الأفلاطونية الجديدة، وقد صار لويجينوس نفسه رئيساً لهذه المدرسة، علّم مبادئها في أثينا ثم في سورية حيث صار وزيراً عند ملكة تدمر «زنوبيا». وعندما احتلّ الرومان سورية قبضوا عليه وأعدموه. النظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، ص 1877. وتعود الأفلاطونية الجديدة إلى أفلوطين الإسكندري (205 - 270) تلميذ ساكاس أيضاً. مهدداً الأول مدينة الإسكندرية التي كانت ملتقى الفلسفة اليونانية والفلسفات الشرقية، وما تلاها من معتقدات دينية، والفكرة الأساسية في هذه الفلسفة هي نظرية الفيض الإلهي (فاض الله بنوره فكانت المخلوقات)، ونظرية الأقاليم الثلاثة: الله والعقل والنفس التي يشرحها أفلوطين في مؤلفاته. فأنه هو اللامتناهي واللامحسوس، والنفس متناهية ومحسوسة والعقل وسط بين المحسوس واللامحسوس. والكل صادر عن الإقليم الأول (الله) النظر: د. عبد الرحمن بدوي. خريف الفكر اليوناني، نفسه، ص. 109 - 150.

138 - (354 - 430)، مرّ ذكره في المقدمة كان مانويّاً (يعتقد بوجود إلهين: إله للنور وإله للظلمة)، ولكنه اهتدى إلى المسيحية بعد اكتشافه للأفلاطونية الجديدة بفضيل والدته - وصار فيما بعد رائداً لعصر الإيمان في أوروبا إذ دعا إلى ترسيخ سلطة الكنيسة، وأكّد في فلسفته أن الخير والشر متلازمان في السلوك الإنساني، ولكن الخير، النابع وحده من الله، سيمتص في النهاية. وهكذا أبرز تفاؤلية نسبية من خلال بيان خير فعل الخلق، مظهراً أن الخطيئة البشرية الأولى تتعلق بالمخلوق لا بالخالق. -

ينبغي الحذر من إلقاء نظرة ازدراء على هذا العصر الذي كان فيه كلُّ ما أُعطي ثماره منذئذٍ، في طوره الرشيمي، على هذه الفترة التي هيّا أقلُّ كُتّابها شأنًا، إذا سُمع لنا باستخدام تعبير مُبتذل، لكنّه صادق، السمادّ للحصاد الذي يجب أن يأتي لاحقاً.

فالعصر الوسيط مُطعّم على الأباطورية البيزنطية¹³⁹.

إذاً ما هو دِيسن جديد، ويجمع جديداً؛ حيث يجب أن نرى شعراً جديداً يترعرع على هذه القاعدة المزدوجة، وسيساخنا القارئ على إظهارنا لنتيجة وجب أن يستنتجها بنفسه مما قلناه آنفاً، وهي أنّ الشعرية الملحمية الخالصة عند القدماء لم

«وبهذا تحوّل إلى خصم عنيد للمانويين، ومن أشهر كتبه إلى جانب «مدينة الله»: «عن العقيدة المسيحية» (399-422)، و «اعترافات» (397-401)، و «الثالوث» (399-422). انظر: موسوعة بولي روبير، نفسه، ص133.

139 - استمرت الأباطورية البيزنطية من سنة 330 - 1453، وكانت حضارتها تمة للحضارتين اليونانية والرومانية، وإن كان تفاعلها مع الشرق قد أعطاهما سمة خاصة لعلّ الانعكاس الصادق لها واضح في فن الزخرفة والفلسفء والعمارة: كنيسة آيا صوفيا التي بناها الامبراطور جُستينيان (482 - 565). وقد بقيت هذه الامبراطورية الوليدة تشكل الجزء الشرقي للامبراطورية الرومانية حتى سقوط روما نهائياً سنة 476. لذلك تنازعها على صعيد الأدب كلُّ من اليونان والمسيحية. حتى إن الأوج الحضاري الذي بلغته كان إعادة ازدهار الثقافة اليونانية مع الاحتفاظ بالقانون الروماني، إلى أن جاء جُستينيان بقانونه المشهور المسمّى باسمه. وبالمقابل كانت النصرانية تنوغل في أوروبا توجلاً كبيراً، وشيئاً فشيئاً - ومنذ القرن الخامس الميلادي - راحت ثموليتها تحمل محلّ ثمولية الامبراطورية الرومانية المنهضرة. وهذا - بالطبع - لم يمنع فتّت أوروبا وسيادة النظام الإقطاعي فيها، ولم يمنع دخولها في عصر الظلمات. انظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ص. 181 - 192.

ومفهوم التعليم الذي يقدّمه هيفو لا يخالف هذه الحقائق التاريخية، وإنّا ينطلق فوراً إلى القرن السادس ليشمل الأدب المسيحي، والملحمة بروحه خاص. لأن الأدب المسيحي - في الواقع - أغنى من الأدب البيزنطي وأعمق أيضاً.

تدرس الطبيعة إلا من وجهة واحدة، مستعمدة عن الفن، ودون شفقة، كل ما لا يرتبط. بنموذج خلدت للجميل في الواقع الخاضع لمحاكاته. لقد كان نموذجاً رائعاً في البداية، ولكنّه، كما يحصل دائماً لما هو تصنيفي، غدا زائفاً، وشحيحاً، واصطلاحياً. بينما تقود المسيحية إلى الحقيقة. والشعرية المعاصرة سترى الأشياء، كما تراها المسيحية، بنظرة أسمى وأرحب. وستشعر أن كل شيء في الإبداع ليس جميلاً من الناحية الإنسانية، وأن القبيح موجود في حياة الإنسان إلى جانب القبيح، والمشوّه في جوار اللطيف، والمتنافر - المضحك¹⁴⁰ على الوجه المقابل للحابل، والشر مع الخير، والظلام مع النور.

140 - المتنافر - المضحك ترجمة للفظ *Grotesque* ، استقناها من مدلولها العام في فنون الزخرفة والعمارة والنحت: فهي مقولة جارية تميز بتناقض ما هو مضحك بتأثره وابتعاد شكله عن الأشكال المألوفة. فإذا كان الجليل متأسق الأنحاء ومقدوداً على مقاييس تمت على الشعور بجثية الموضوع الذي يجسده، فإن المتنافر - المضحك يطاري على خليط من الغرابة والنشوء والبشاعة الباعثة على الضحك. لذا لا نجد ترجمة طاهر الحسن لهذه اللفظة بـ «السُّخْرِي» وافية بالغرض. النظر: ترجمة لكتاب «علم الجمال» لـ «دلي هويسمان»، بيروت 1961، ص 134. ويبدو أن مجدي وهبة لم يقتنع بلهجتها من خلال لفظي «خيالي بشع» وأثر نقل اللفظ الأجنبي بحروف عربية: جُرويسلُك وشرحه بأنه أشكال مختلطة غريبة. انظر: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مطبعة جديدة 1983، ص 200 - 201. وكذلك فعل الدكتور ثروت عكاشة في «المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية» الإنكليزي، الفرنسي، عربي، بيروت 1990، ص 192، إذ يكتب: «معرفاً الأشكال الغروتسكية أنها نتيجة فن زخرفي يميّز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكانات خرافية لا تمت إلى الواقع بسبب <...> يُخرج بها إلى العيث المازح أو القُبْح المنير للسخرية والأزدراء، أو البشاعة المكرة للهرول والفرع أو الكاريكاتير الذي يحرك في النفس الفكاهة والتشوّ يسُخِّفه وغرابته... ومثال ذلك المنحوتات التي تتحلّى بها وإجهات الكائنات والكائنات في العصور الوسطى من تمثيل لنساء دميمات الخلق ومُسيئات قد تهتشت منهنّ الأسنان، وأخاط غريبة من المنطوقات التي لا وجود لها. كذلك نجد الكثير من المزاير فوق المباني وقد تطلّت من أفواه مثل هذه المخلوقات الشائنة ذراعاً لكل عين حاسدة... وفككرو هينو بحث في جوانب هذه المقولة كآفة، على الصعيد الفكري، والأدبي، كما على صعيد فن العمارة والنحت.

وسوف نتساءل عما إذا كان على عقل الفنان المحدود والنسي أن يتغلب على العقل اللانهائي، والمطلق للخالق؛ وعما إذا كان على الإنسان أن يُقوِّم الله، وعما إذا كانت طبيعة مشوهة ستصير في الفن أكثر جمالاً، وعما إذا كان من حقّ الفنّ، باختصار، أن يشطر الإنسان، والحياة، والفن، وعما إذا كان أني شيء سيسير بشكل أفضل عندما نجرده من عضلاته، وطاقته، وأتجرأ، عما إذا كانت هذه هي الوسيلة ليكون الفنّ مناسباً بدل أن يكون ناقصاً. وهكذا، والنزير مركّز على أحداث مضحكة وعظيمة معاً، وتحت تأثير ذهنية الكتابة المسيحية، والنقد الفلسفي الذي كنا نلاحظه للتوّ، قطع الشعر خطوة واسعة، خطوة حاسمة، شبيهة بهزّة زلزال، ستغيّر كامل الوجه العقلي للعالم. ستبدأ بالخلق على غرار الطبيعة، وبالمزج في إبداعاتها، بين الظلام والنور، والتهكمي والجميل، دون خلط هذا بألك مع ذلك، وبعبارات أخرى، ستبدأ بترج الجسد والروح، والحيوان بالعقل؛ ذلك لأن نقطة انطلاق الدين هي دوماً نقطة انطلاق الشعر. وكل شيء يستقرّ (بها. ذلك).

المتنافر - المضحك في الأدب القديم

إذا، ها هو مبدأ غريب على العصور القديمة، إذ دخل الشجر نموذج جديد، وها هو شكل جديد يتطور في الفن كشرط زائد في الكائن يعدّل الكائن برمته. ذلك النموذج هو المتنافر - المضحك. وهذا الشكل هو الكوميديا.

وَنُسمِّحُ هنا الإلحاح (على هذه النقطة) لأننا فرغنا قبل قليل من تحديد الملمح المتميّز، والاختلاف العميق الذي يفصل، في رأينا، الفن المعاصر عن الفن القديم، والشكل الراهن عن الشكل الميّت، أمر الأدب الكلاسيكي عن الأدب الرومانتيكي، إن استخدمنا ألفاظاً أكثر غموضاً، إنما أكثر مصداقية.

- وأخيراً ! هنا سيقول الناس الذين نراهم آتين منذ بعض الوقت، ها نحن نُمسك بكم ! ها أنتم في الجُرم المشهود ! إذا أنتم تجعلون من القبيح نموذجاً للمحاكاة، ومن المتنافر - المضحك عنصراً فنياً ! أما الأشياء الجميلة... والذوق الرفيع... ألا تعرفون أنّ على الفن أن يُصَحِّح الطبيعة؟ وأنّ من الواجب تشریفها؟ ومن الواجب أن يكون هناك اختيار؟ فهل وضع القدماء القبيح والمتنافر - المضحك في عملٍ فنيٍّ؟ هل مزجوا الكوميديا بالتراجيديا؟ انظروا إلى مثال القدماء بإسادة ! وكذلك أرسطو... 141 وكذلك، بوال... 142 وكذلك «لاهارب»... 143 حقاً !

141 - Aristotle (384 - 322 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المعروف، تلمذ على أفلاطون خلال عشرين عاماً (347 - 367 ق.م)، ثم أقام في Atarne وفي ليسبوس، وذلك قبل أن يصبح مرثي الإسكندر المقدوني، ولدى عودته إلى أثينا سنة 335 ق.م أسس «المعهد» وعلم فيه اثني عشر عاماً، ولما مات الإسكندر سنة 323 ق.م هرب خوفاً من العقوبة، ومات بعده بعام واحد. كان ذا ثقافة موسوعة، يعتبر الفلسفة شمولية منظمة للمعرفة الإنسانية. وهو بحق أبو المنطق كما تفصح نظريته وتحليلاته لمختلف أشكال الخطاب المجموعة تحت عنوان «الأورشانون». وكان أرسطو طبيعياً: فالفيزياء هي دراسة الكائنات الطبيعية في صيرورتها (أُلف في ذلك كتاب «الفيزياء» و «عن السماء»، و «عن التوالد والفساد» و «تاريخ الحيوانات» و «أجزاء الحيوانات» و «عن الروح»). وقادته دراسة الفيزياء إلى الميتافيزيقيا، إذ افترض أن هناك محركاً أولياً لما هو متغير في عالم المخلوقات، والحرك الأول هو فعل وفكر خالصان. وتتضمن مؤلفاته بحثاً في الأخلاق والسياسة، والإبداع، والأجناس الأدبية: كتاباه «فن الشعر» و «الخطابة». والكتاب الأول بحث عميق في نظرية المحاكاة والتراجيديا. هذا، وقد مارس أرسطو تأثيراً واسعاً في الفلسفة العربية الإسلامية، وفي السكولاستيكية والرمزية في القرون الوسطى. انظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة، نفسه ص. 42 - 53.

142 - Boileau (1636 - 1711)، درس اللاهوت والحقوق، وصار محامياً، ولكنه لم يمارس مهنته. اتصل بالأوساط الأدبية بمساعدة أخيه بجيل، وما صار مشهوراً في فرنسا إلا بعد لقائه بموليير ورأسين اللذين اطلعا على «هجاته» القوية المتصلة من كل عرف أخلاقي ما خلا الأعرف الذهنية البورجوازية. -

هذه الحجج صلبة، دون شك، ولا سيما أن فيها جذوة نادرة. ولكن دورنا ليس في الرد عليها. إننا لانؤسس منهجاً هنا، لأننا نأدعو الله أن يعمينا من الضميريات. إنما نؤكد حقيقة. فنحن مؤرخون ولنا نقاداً. ولا أهمية لكون هذه الحقيقة مريحة أم مزعجة طالما أنها موجودة... إذا فلنعد، ولنحاول أن نبين أن العبقرية المعاصرة، الشديدة التعقيد، والمتنوعة في أشكالها، والتي لا تنضب إبداعاتها، إذ تتعارض بالكل مع البساطة الموحدة الشكل للعبقرية القديمة. ولدت من الاتحاد الخصب بين نموذج

- ميوماً بعد يوم راح يتساءل عن طبيعة فنه وطبيعة الأدب بوجه عام، فمحول سريعاً من هتاء إلى منظر ونافذ. وأثر ذلك كتاباً هاماً جداً هو «فن الشعر» (1674) الذي يتكون من 1100 بيت شعري موزعة على أربعة أناشيد: 1 - متطلبات عامة: ضرورة الإلهام، والمواظبة والنقد، وإدانة التكلف. 2 - الأجناس الشعرية: أ - الأجناس الثانوية الخفيفة (القصيدة الغزلية، القصيدة الغنائية..)، ب - الأجناس الكبرى (الراجز، والملمحة، والكوميديا). 4 - عودة إلى المفاهيم العامة، على شكل مخطط إجمالي لأدب القرن السابع عشر، توجّه بتمجيد للويس الرابع عشر. النظر: معجم بورداش للأدب الفرنسي، نفسه، ص. 107 - 109.

143 - La Harpe (1739 - 1803) شاعر فرنسي من أصل سويسري، بدأ حياته الأدبية بكتابة شعر المهجاء والغنايات، وبعد ذلك كتب في المسرح (حوالي اثني عشرة مسرحية بين عامي 1763 - 1776)، ثم تظفر بإعجاب فولتير سوى واحدة منها وعنوانها «فرليك». نشر مراسلاته لندوق روسيا الأكبر، التي أثارت فضيحة لما فيها من تشنيع لأبناء عصره. اشتغل في الترجمة، وقدم كتاباً بعنوان «حياة النبي عشر قصراً». ويتسم نقده الأدبي بالهجومية الضارية التي لا تدخر أحداً، وتستعدي الناس جميعاً على صاحبها. عُلم في الجامعة الخاصة له «الليسيه» (التي أصبحت في زمن الثورة جامعة لايتية)، ثم دخل السجن، وخرج منه كاتوليكيّاً متحمساً وملكياً، وصار ينشر منشورات سياسية مكافحة ضد الأفكار الفلسفية والثورية التي كان يُبجلها قبل حين. وكتب ملحة عنوانها «الدين» أو «الملك الشهيد». وأخيراً صار واحداً من الرواد الأوفاء لصالون السيدة «ريكامير». كان شاتوبريان يعتبره «ذهناً منوراً، ومستقيماً، وغير منحاز».

انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 427 - 428

المتنافر - المضحك ونموذج الجليل، وتُظهِر أن علينا الانطلاق من هنا لإقامة الاختلاف الجذري والواقعي بين الأدبيين.

ليس حقيقياً أن نقول بإطلاق إن القدماء لم يعرفوا الكوميديا والمتنافر - المضحك. فهذا مستحيل أصلاً. إذ لا شيء يوجد بلا أصل؛ فبارة العصر الثاني موجودة دوماً في أحشاء العصر الأول. ومنسب «الإلياذة» يولد «ترسيت» Thersite¹⁴⁴ و «فولكان» Vulcan¹⁴⁵، الكوميديا، يولدها أولهما للبشر، ويولدها الآخر للألّة. في التراجيديات الإغريقية من الطبيعة والأصالة بما لا يسمح ألا يكون فيها أحياناً شيء من الكوميديا. وهكذا، كي لا نستشهد دائماً

144 - شخصية هزلية من شخصيات «الإلياذة»، وهي مزيج غريب من القبح والجبن، قاد تروا في الجيش، فأعاده أوديسوس إلى رشده بضرية عصا، وتجرّ مرةً وسخر من آخيل، وقد وصفه هوميروس بقوله: (انظر: الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، نفسه، الجزء الأول، ص. 265 - 270).

- لسم استكنوا في مجالسهم سوى	ترسيت لم يدع عن لسانه وينكتو
- نسفة له قلذذ الشيطانم ديسن	وخصومة الحكام ألبح عطفة
- وقبح نجساور ك. إن حنة وه. إن	يستضحك القوم استطال بهجة
- قد كان أكبين وهو أحول أعرج	وشعره كعادته، فعدّ بخرقة
- كتفاه قومسنا لضيق صدره	وبصدره لم يخسر غير ضغينة
- يختص أوديس وابسن فبلا حقد	أبدأ بكسل تحاسل وشتمية.... الخ

145 - فولكان هو هيفستوس (الإله الأعرج)، من مواقفه الهزلية أنه - وهو يصلح بين هيرا وزئوس، أخذ الكأس وانتى يسقي هيرا، والباقيين متطفلاً على مقام الساقى ليهيج بواعث الزهو والضحك بوقوفه موقفاً لم يكن يجدر به لقرّجه ودقّة ساقفه، وضخامة جسمه.

انظر: الإلياذة، الجزء الأول، نفسه، ص. 245 - 246.

إلّا بما تُسَعِّفنا به الذاكرة، كمشهد «مينيلاوس» مع حارسة القصر (مسرحية «هيلانة»¹⁴⁶ المشهد الأول)؛ ومشهد العبد الفريجي¹⁴⁷ (مسرحية «أورست»¹⁴⁸،

146 - مسرحية «هيلانة» لـ «يورييس»، كتبها سنة 412 ق.م، وفيها يخلط الجند بالهنود؛ لذلك يُدرجها «ج.ل. ميتان» بين المزيّيات العليا high comedy، بحكم أنها ملهاة جديّة تُخدم في معظم الأحوال هدفاً معيّناً وتعتمد على مخاطبة عقل المشاهد وعلى الإضحاك عن طريق عرض تناقضات الطبيعة البشرية والتناقضات الاجتماعية. انظر: الملهة السوداء، ترجمة منير صلاحتي الأصبحي، دمشق 1976، ص20، وص94 حاشية رقم 18.

في هذه المسرحية يخالف يورييسدس الأسطورة المعروفة عن حرب طروادة الناتجة عن اختطاف باريس هيلانة زوجة مينيلاوس، إذ يحكي أن هيلانة الحقيقية ذهبت للإقامة في مصر تحت حماية ملكها «برونيه» بينما اختطف باريس شقيقها وتوهم أنه اختطف هيلانة ذاتها. وبعد انتهاء حرب طروادة، يتوجّه مينيلاوس مع شقيق هيلانة إلى مصر. وعلى باب قصر الملك المصري «برونيه» يرى مينيلاوس هيلانة الحقيقية قيّصاب بالملح والالدهاش، وتستغرب حارسة القصر من تصرّفات المضحكة غير اللائقة بملك مثله. وفي النهاية تتولّى هيلانة أمر الفسار من مصر مع زوجها، ويساعدها أخوها الإلهين «كاستور» و «بوليد يركيس». انظر معجم الشخصيات، نفسه، ص466. والظر: مقدّمة مسرحية يورييسدس «إفيجينيا في أوليس»، نفسه، ص18.

147 - نسبة إلى إقليم «فريجيا» في آسيا الصغرى، الواقع في الهضبة الغربية للأناضول. كان اليونانيون يستعدون مسكّله باستمرار.

148 - المقصود هنا مسرحية «أورست» ليورييسدس المكتوبة سنة 408 ق.م، تحكي ما آل إليه أورست بعد أن قتل أمّه من دم وبكيت للضمير، ووحدة قاتلة لم يقف أحد إلى جانبه سوى أخته الكورا. وكانت مدينة آرغوس تستعدّ لإعدامها. وعندها وصل مينيلاوس بصحبة هيلانة قادمين من طروادة، فحاول أورست أن يرى نفسه أمام عمّه، وما استجاب له العمّ، بل خلّده وخلد أخته معه. ولما قرّر أورست والكورا أن يقتلا سبب حرب طروادة (هيلانة)، صعدت هذه الأخيرة إلى السماء، فما كان منهما إلّا أن هَذَا عَهِمَا مينيلاوس بِقَتْل ابنته «هيرميون» التي كانت خطيبة «أورست»، وفسخ والدها الخطوبة بعد جريمة أورست. والمشهد الذي يتكلّم عليه هيفو تصوير للعبد الفريجي وهو يدخل على أورست والجوقة بحذر شديد، وخوف ظاهر؛ حيث يخاف من منظر السيف ويرتجف لرؤيته -

المشهد الرابع). فآلهة الموج، والأشخاص الخرافيون¹⁴⁹ Les satyres، والعماقة الأسطوريون (السيكلوب)، نماذج للمتسافر - المضحك، والخرافات، والجنات، وربات الجحيم، والعماقات الطائرات¹⁵⁰ نماذج للمتسافر - المضحك؛ العملاق ذو العين الواحدة (بوليفيموس)¹⁵¹ متسافر - مضحك مُخيف، على حين أن الشخص الخرافي (نصفه الأعلى بشري، ونصفه الأسفل ماعز) متسافر - مضحك هازل.

لكننا نشعر هنا أن هذا الجزء من الفن هو أيضاً من مرحلة الطفولة. لأن الملحمة التي كانت، في ذلك العصر، تطبع كل شيء يظايعها، تُلقى بثقلها عليه

- معلقاً على جالب أوست. النظر: مسرحية «أورست» ليوربيدس، المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث، نفسه، ص. 161 - 224، والمشهد المذكور من ص. 211 - 216.

149 - شياطين المرامي والغابات في الأساطير الإغريقية، وهم متطابقون مع القطعان في الأساطير الرومانية، يجمع شكلهم بين جلدع الإنسان ذي لحية وقرون، وجسم حصان أو كبش. كانوا يتجولون في الأرياف وهم مزفون على الناي، ويرقصون، ويلبسون الحوريات والنساء البشريات الجميلات. النظر: موسوعة بوتلي روبر، نفسه ص. 1689.

150 - Les harpies المئات إغزيقات من العصر ما قبل الأولي، وهن عمالقات بهيم عصفور ورأس امرأة، كن يطفن الأطفال والأرواح. النظر: المرجع السابق، ص. 826.

151 - polypheme السيكلوب العملاق ذو العين الواحدة في منتصف جهنم، ابن إله البحر بوسايدون تصوّره «الأوديسة» أنه أشر السيكلوب كلهم، يعيش بلا قانون في جزيرة غير مأهولة، يتغذى من قطعان الخراف والماعز التي يملكها. وقع أوديسوس وصحبه بين يديه، فراح كل يوم يأكل منهم واحداً، ووعد أوديسوس - الذي كان يقدم له النبيذ كل يوم - بأنه سيكون آخر وجباته. وذات مرة سقاها أوديسوس ليلاً وأطعمه كثيراً، وعلى غفلة منه ففأ له عينه، وأسرع مع بقى من رفاقه إلى الشاطئ حيث السفينة التي نزلوا منها. وحاول بوليفيموس تحطيمها بصخور هائلة. لكنه أخفق، فدعا والده بوسايدون أن ينتقم من أوديسوس، وكان أن غضب بوسايدون وأذاق أوديسوس مرارة الأهرال خلال عشر سنوات قبل أن يصل إلى إيثاكة. النظر: الأوديسة، نفسه، ص. 135 - 141.

وتخلفه، والمتأخر - المضحك في العصر القديم سبي، يبحث دوماً عن الاختباء. حيث نارك أنه ليس على أرضه، لأنه ليس على طبيعته. فهو يختفي مأمكته، إذ لا يكاد شكل الأشعخاش الخرافين، وأله الموج، والخوريات، يبدو شاتهاً. قربات الجحيم، والمشريات الطائرات قبيحات بصفتان أكثر مما هُنَّ قبيحات الملامح؛ أما الجنيات فجميعات، ويدعين بـ «الأومينيديات»¹⁵²، أي الناعمات والخيرات. وهناك وشاح من العفلة أو الألوحة على النماذج الأخرى من المتأخر - المضحك؛ فيوليفيموس عملاق؛ ومياس 153 ملك، و «سيلين»¹⁵⁴ إله.

152. - Les eumenides إلهن إلهات القصة الإغريقية المعادلات للجنيات عند الرومان وهن بنات جانا (الأرض) ياخصاها من دم أورائوس الذي قطع كرونوس إرباً، اسموئن: أليكو، وتيزيفون، وميجو، كن مسؤولات عن الانتقام من الظلمين، وقتلي أهلهم مثل «أورست» الذي قتل أمه كليتيسترا، فلاحقته، وأوقعن الرعب في قلبه، حتى لجأ إلى معبد أبولون، وطلب الرحمة، فرق قلبهن عليه، وساعته كما تقول مسرحية «الأومينيديات» لأستيلوس. النظر: المؤلفات الكاملة لأستيلوس، نفسه، ص. 211 - 214. أما شكلهن المتأخر - المضحك فيعود إلى أجسامهن المجنحة، مزودة بذيول كالذئب الأفقي. يحملن مشاعل وكرايج لمعاينة المدن.

153. - Midas ملك إقليم فرجيا، وبطل أسطوري يوناني ظهر في أكثر من قصة. استطاع أن يعيد إلى الإله ديونيسوس الإله الذي خطف خطأ وهو مربية سيلن، فأحب ديونيسوس مكافأة ميداس، وقال له: اطلب ما تريد. فطلب ميداس أو «ميدوز» أن يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب. وتحققت رغبته، إلا أنه كاد يموت جوعاً وعطشاً، فتوسل إلى الإله ديونيسوس أن يتنزع منه هذه الأعطية، فأمره الإله أن يغسل في نبع الباكول «منبع الغنى»، ومنذ ذلك الحين صار النبع يذهب في مجراه تياراً من نترات الذهب. بعد ذلك، احتكم إليه أبولون ومارسياس ليفصل في أمر أيهما أهر في الموسيقى، فحكم لصالح مارسياس، فأثبت له أبولون أذني حمار في رأسه، فعاش أصعب الأحوال من الخنجل، ونخبأ أذنيه تحت قلنسوة، ولكن حلاقة الذي اكتشف أمره لم يستطع أن يحفظ السر، وأفشاه إلى حفرة في الأرض، وما فتئت السواقي تردّد: لميداس، للملك ميداس أذنا حمارا! النظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص. 1232.

كذلك توشك الكوميديا ألا تكون ملحوظة في الكل الملحمي الهائل للعصر القديم، فأين عربية «تيسبيس»¹⁵⁵ الصغيرة من العربات الأولمبية؟ وما حجم «أريستوفانيس» و «بلوتوس»¹⁵⁶ إلى جانب الجسارة الهومييريين: «أسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبيدس»؟ إن هوميروس ليحيلهم معه، كما كان «هيرقل»¹⁵⁷ يحمل الأقزام المختبئين في فروة الأسد التي تكون جلده.

154 - Silene الإله الذي كان مسؤولاً عن تربية «ديونيسوس» في «فريجيا». كان ذا صورة مقرفة: عجز مهتك، أنفه أفطس، وكرشه منتفخ، موجود دائماً في موكب ديونيسوس، راكباً على حمار، مثلاً يغني ويهز. تزوج من إحدى الحوريات فأنجبت له «الستور» (نصف رجل، ونصف فرس). انظر: المرجع السابق، ص 1707.

155 - Thespis شاعر إغريقي عاش قرب الماراتون في القرن السادس قبل الميلاد، وهو شخص نصف - أسطوري عزا إليه علماء الإغريق إبداع الفعل المأساوي، والمقاطع المسرحية الخشكية، والقناع، ولعب الممثلين. وبفضل عربته المشهورة حمل أول مجموعة من الممثلين الجوالين أولاً إلى إيثاكة ثم إلى أثينا، وادخل الزواجديا إلى المدينة. انظر: المرجع السابق، ص 1805.

156 - Plaute (254 - 184 ق.م.) شاعر كوميدي روماني. عاش حياة قاسية بين التجوال والفاقة، ولم يتفرغ للمسرح إلا في سنة 215 ق.م. وصل من بين المسرحيات التي كتبها في تواريخ أبناء عصره من الرومان (عصر الجمهورية الرومانية)، الذين أبدوا انشداداً إلى نماذج البشرية من الشيوخ الثوارين، والعبيد، والعساكر، والمهزجين، وإلى دقة رسم أبعادها النفسية، ضمن حبكة محكمة تعطي إيهاماً بمشاهدة الواقع. من أبرز هزلياته: كوميديا الحمار، والعائد، والبائع، والغشاش. انظر: المرجع السابق، ص 1459.

157 - Hercule البطل المشهور، ابن زيوس من الكيمبي التي رفضت إغواء زيوس فتمثل لها في صورة زوجها أمفيزيون (ملك تيرينس)، وضاجعها فأنجبت طفلاً عملاقاً نصه إليه. وعندما علمت هيرا بذلك قررت أن تقتله، فألقت به أمه وراء أسوار القصر، وألقطته هيرا وأثينا، وأرضعته هيرا من لبنها فصار خالداً وأثناء الرضاعة امتص اللبن والدم من ثديها فألقت به إلى الكيمبي على أساس أنه لقيط. واكتشفت الحقيقة فيما بعد، فأرسلت إليه في المهبل لعباين لقتلها، فقتلها. وخاض فيما بعد -

وعلى العكس، يأخذ المتنافر.. المضحك في فكر المعاصرين، دوراً كبيراً. وهو موجود في جملة أمثاله، يُبدع المشوّه والمخيف من جانب، والهزلي والفكاهي من جانب آخر. يربط حول الدين ألف اعتقاد أصيل، وحول الشعر ألف خيال خلاب. إنه الذي يلدر يستعاض، في الهواء والماء، والزراب، والنار، هذا العدد السذي لأى حصي من الكائنات الوسطية¹⁵⁸ التي سنعدها ثانية بكامل حيويتها في التقاليد الشعبية للعصر الوسيط، وهو السذي يُدير في الغيل اجتماع مُحفّل السبت المرعب¹⁵⁹، وهو أيضاً من يعطي لإبليس قرون الكبش وأرجله، وأجنحة الخفاش. إنه هو، دوماً هو الذي يُلقى في الجحيم المسيحي تارة هذه الصُور البشعة التي تستلهمها عبقرية «داني»¹⁶⁰ و «ملترن»¹⁶¹ الحادة وتارة أخرى يُلقى فلول

— مجموعة من المغامرات خرج منها جميعاً منتصراً كعمركة العمالقة والأعمال الإلني عشر (قتل أسد نيميا، وهيدرة، والخنزير الأريمانني وثور كريت... الخ). وأثار الرعب حتى في قلوب الآلهة. تزوّج من ميجارا ثم قتلها مع أولادها، وتزوّج ثانية من ديانيرا الرائعة، ولكنه أحب يولي. وعندما قتل نيسوس الذي حاول اغتصاب ديانيرا، وسال دمه، قال نيسوس لديانيرا: تخذي دمي واحفظيه مخزناً، وإذا شعرت أن حبّ زوجك يخبو، اصنعي من دمي تعويذة سحرية تجعله يُحبّك أكثر. وهذا موضوع مسرحية «هرقل فوق جبل أوتيا» للكاتب الروماني سينيكا. كما ظهرت شخصية هرقل في الأوديسة والإلياذة، وعند «هزبود» في مسرحية «درع هرقل». وسوفوكليس، ويوريبيدس وغيرهما. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 473 - 474. وانظر: سينيكا، هرقل فوق جبل أوتيا، ترجمة د. أحمد عثمان، سلسلة «من المسرح العالمي»، 168، الكويت 1981، والمقدمة ص. 11 - 105.

158 — الكائنات الوسطية هي كائنات أقل من مستوى الآلهة وفوق مستوى البشر، كاشكال المتنافر — المضحك التي ذكرناها سابقاً.

159 — اجتماع محفل السبت هو اجتماع ليلى يضم — بحسب اعتقاد المسيحيين في القرون الوسطى — الساحرين والساحرات حيث يسهرون في هرج ومرج.

160 — داني الهجوري (1256 - 1321) الشاعر الإيطالي المعروف بمؤلّفه «الكوميديا الإلهية». كان واحداً —

— من الضلعين بالثقافة السكولاستيكية، ويتعاليم «توما الأكويني»، انعكست مبادئه الأخلاقية (الخير الأخلاقي غاية ضرورية لأي نشاط إنساني حقيقي) في أشعاره كلها، ولا سيما في قصائده «الحياة الجديدة» (1283 - 1293) المهداة إلى حبيبته «بياتريس» التي هام بها هياماً صوفياً. عاش في مرحلة تاريخية سجلت الإزهاصات الأولى لعصر النهضة من خلال ثورة فلورنسا التي تمخضت عن دستور يجمع بين النظام الجمهوري والارستقراطية.

في «الكوميديا الإلهية» المكتوبة بين (1307 - 1321) يجسّد «دانتي» الإنسانية الباحثة عن السعادة الأرضية، والسلام في الحياة الآخرة. وهذه رؤية لاهوتية درامية للظرف البشري، تبدو في رحلته عبر ممالك العالم الآخر الثلاث: الجحيم والمطهر والفردوس. فعند ما يضيّع في العاية المظلمة للخطيئة يقوده العقل (ورمز الشاعر الروماني فرجيل) الذي ينزل معه طبقات الجحيم التسع حيث يقبع إبليس في الدائرة الرابعة من الحلقة التاسعة (بئر المردة ومياه لوتشيتوس المتجمدة). وإبليس أو لوتشيفرو ذو حجم هائل، له ثلاثة وجوه، الأمامي منها أحمر اللون والأيمن أبيض والأيسر أسود، وكان له تحت كل وجه جناحان هائلان أضخم من أشرعة البحر. وقد جثت بحرسة أجنحته مياه كوتشيتوس وحوّنها إلى لنج، ومضغ بأفواهه الثلاثة يهودا وبروتس وكاسياس الذين ارتكبوا الخيانة. انظر: الجحيم، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1955، الأناشود الرابعة والثلاثون، ص 416. وانظر: مقدمة الجحيم بقلم المترجم، ص 13-15. ورافقه فرجيل في طبقات «المطهر» التسع أيضاً حيث شُحّي الحكمة البشرية شيئاً فشيئاً أمام الإيمان الملهم المتزايد مع صعود كل طبقة. وعند مدخل الفردوس يعود فرجيل إلى حيث كان، لتتولى بياتريس «حبيبة دانتي» والقديس بربار أمر موافقته في صعود السموات السبع وصولاً إلى العرش الإلهي حيث الوردّة الإلهية الوضاءة. انظر: المطهر، ترجمة حسن عثمان، طبعة ثانية، القاهرة 1969، والفردوس، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1968.

ومن الصور الشبعة التي يقصدها هيغو ها صورة «لوتشيفرو»

161 -- جون ملتون (1608 - 1674) شاعر ومفكّر انكليزي، عاصر كرومويل، وكان جمهورياً. تولى في كنف عائلة ميسورة ومثقلة ومتدنية. تعلّم الفنون كلها، وقرأ فرجيل وبتارك، والتقى «سينسر» و «غاليلو»، عُرف بملحمته المشهورة «الفردوس المفقود» (1667)، وملكهته الثانية «الفردوس المستعاد» (1671). في الملحمة الأولى يعرض ملتون، من زاوية الرؤية المسيحية، قصة العصيان الشيطاني، وإغواء إبليس لأدم وحواء، وذلك في اثني عشر لشدّاً تتوزع على ثلاثة أجزاء: ينتهي الأول بمرور إبليس من الجحيم والتقاءه بأبنائه: الخطيئة والموت، ويعود الجزء الثاني إلى أحداث —

هذه الأشكال المضحكة التي يتلاعب في وسطها «ساكيل - أنجلو»¹⁶² طازل، أي «كالو»¹⁶³ فإذا ما انتقل المتناظر - المضحك من العالم المثالي، إلى العالم

سابقة حيث تمرد إبليس ومجموعة من الملائكة، وتم خلق الأرض والإنسان، وفي الجزء الثالث يدخل إبليس جنة عدن، ويعوي آدم وحواء بالفاحشة (أو بالتناول من شجرة المعرفة المحرمة)، فيعاقبه الله بسجنه إلى أفي، ويُطرد آدم وحواء من الجنة، ولا يبقى لديهما من أمل إلا باقتداء المسيح المنقلد لهما. انظر: الفردوس المفقود، ترجمة د. محمد عناني، القاهرة 1982، ص 11-67. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي (مجموعة من المؤلفين)، ترجمة محمد الجورا، بيروت 1980، ص 485-486. وإبليس مصوّر بشاعة في هذه الملحمة، وإن كان يحرص مع أتباعه نقاشات كالتقاسيمات السياسية السائدة في عصر ملتون.

وتنضم ملحمة «الفردوس المستعاد» أربعة كتب تُحوّل إلى شعر قصة صعود يسوع إلى البرية كما وردت في الإنجيل متى (الإصحاح الرابع من 1-12). وليس للمسيح ذلك الجلال الإلهي الموجود في الملحمة الأولى، لم إن إبليس يفقد تكبره وعجرفته، ويبدو صوفياً. انظر مقدمة الفردوس المفقود (بالفرنسية) بقلم بيرميسين، باريس 1937، ص 46.

162 - مايكل المجلو (1475 - 564) الرسّام والنحات والمهندس المعماري الإيطالي المعروف، كان يرى أن فن النحت يعلو على الفنون كلها، وواجه بوساطته المادة الأولية ليكشف عن شكل كامن خفي يجفل الفكرة مرئية. حاول في فنه أن يجمع بين حكمة اليونانيين والإيمان المسيحي، من مواقع الأفلاطونية الجديدة. إذ عبرت منحوتات كثيرة عن جنوح الروح إلى التحرّر من رقة الجسد، وحينها للاتحاد بالأصل الإلهي. لذلك مالت الأشكال عنده إلى الأثيرية، والتموّج في حركتها. وهي - على الجملة - مانحة ومفتولة. ولذلك أيضاً فتح ساكيل المجلو سبلاً تعبيرية جديدة (الصنعة والباروك)، متجاوزاً الطريقة الكلاسيكية التي عمل بموجبها كلٌّ من «دورير» و «رافائيللو». انظر: المرجع السابق، ص 1230.

163 - جاك كالو (1592 - 1635) رسّام وحفّار فرنسي، تعلّم تقنية استخدام الإزميل على يد الرسّام والحفّار الإيطالي توماسان، عرف بأسلوب خاص من حلال سلسلة أعمال «الكابريس» capricci di varie figure (1619)، تتميز بدقة الملاحظة، والامتلاك الواضح للأسرار التقنية. جمع خياله الفني بين المتناظر - المضحك والحالي الغريب من جهة والتوتر التعبيري الهائل من جهة ثانية. ومع ذلك ينتمي -

الواقعي، متعجري فيه سخرية لانتعظ من الإنسانية. لأن الشخصيات الكوميديّة Scara-mouches ، وخدام المسرح، والمهرجون، أشباح الإنسان المكشّرة هذه، هي إبداعات خيالية. وهي نماذج مبهولة كلياً في العصر القديم، وخرجت مع ذلك من إيطاليا الكلاسيكية. وأخيراً، هو مَنْ أُوْتِبَ «سكاناريل» 164 حول «دون جوان» 164 ومدة «ميفيتسوفيليس» 165 حول «فاوست»، ملوّناً شيئاً فشيئاً دراما خيال وسط أوروبا وشمالها.

→ إلى الكلاسيكية أكثر من التماثل إلى أي أسلوب آخر، مع أن مسوداته المعكوسة Estampas لاقت إعجاب الرومانتيكين. انظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص. 320-321. واتّماؤه إلى الكلاسيكية مع تجسّده للمتأخر - المضحك يتعلّق بهو يسميه بـ : مايكل أنجلو الهازل.

164 - Sganarelle شخصية من شخصيات «موليير» (1622 - 1673)، الكوميديّة، تتقلّ نموذجاً للزوج المتكود الخط. واسمه مشتق من فعل «سكاناري» في اللغة الإيطالية، ومعناه: فتح عينه لإنسان ما. وهذا يعني أنه يُغمض عينه باستمرار، وعن التكتات التي تنزل به خافية. ومن باب الدعاية أن تُسمّى إنساناً باسم حركة يقوم بها. ظهر في عدة مسرحيات لموليير: مسرحية سكاناريل (1660)، ومدرسة الأزواج (1661)، وزواج بالإكراه (1664)، وطبيب رغباً عن الله (1666)، وهو هازل، لكنه واقعي جداً، قويّ البنية، يعبّر عما هو أكثر نزاهة وأكثر دهاء في أوساط الطبقة الدنيا. همّه الأوّل أن يظلّ مرتاحاً؛ فالمغامرات ليست من طبيعته، وغالباً مايدافع عن محدوديته الذهنية بالاعتماد على القسم التقليدية للمجتمع القائم. في مسرحية «دون جوان» (1665) لـ «موليير»، يصير سكاناريل خادماً عند دون جوان ويقدم عن سيّده لوحة ملوّنة يلاحظ جوانب مرعبة في ذات دون جوان، كما أنه يقوم بحركات إيمائية مضحكة، ولايتناقض ذلك طبعاً مع شخصية دون جوان المرحّة، الصادقة، الباحثة عن الحبّ وإشباع الرغبات الحسية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 311، و 396.

165 - ميفيتسوفيليس هو الشيطان في مسرحية «الدكتور فاوستوس» لـ «مارلو» (1564 - 1593)، وفي مسرحيته «فاوست» لـ «غوته» (نشر الجزء الأوّل سنة 1808، والثاني سنة 1832)، ومعنى كلمة ميفيتسوفيليس هو «الذي يغيض النور» فالشخصية واحدة عند الكاتبين الإنكليزي والألماني، ولكنّ المعالجة مختلفة. يبيع فاوست روحه للشيطان بشرط أن يحقق له رغباته التي لم تستطع كتب السحر والطب تحقيقها له. يأخذ هذا البيع مدلولاً منسجماً مع رائد النهضة «مارلو» الذي يبيّن يأس →

وكم هو حُرٌّ وصريحٌ في هيئته! كم أبرزَ بختساره كلَّ هذه الأشكال الغريبة التي غلّفتها العصر السابق باللغات على استحياء، لقد حاول الشعر القديم، المُعتبر لدى تقديم رفاق للأعرج «فولكان»، أن يكشف تشوُّهاتها، يَسْطِله، نوعاً ما، على بناءٍ هائل. ونَحْفِظُ العبقرية المعاصرة بأسطورة الخدّاد الخارق هذه، ولكنّها تطبعه نحةً بطابع مُناقضٍ تماماً، يجعله مُذهشاً أكثر؛ إذ تُحوّل الجليابة إلى أقزام، وتخلق من «مخالقة بَحَارٍ»، قِبالاً صالة ذاتها تتعدى من «هدرة» 166 بحيرة «ليرن» 166، كلَّ هذه التّينينات الخليّة في ملاجئنا الخرافية، ميزاب 167 مدينة «روان» Rouen ،

«كان أعلى (الشیطان) أعزّه، وآل به الأمر إلى السجن في الجحيم. وصار بالماء يثير سخرية فاوست، وشققة الجمهور المسيحي. على حين أن شوته لم يقرّر القطيعة بين الشيطان والله، بل ألقى الحوار بينهما، وسوّج وجود الشيطان في حياة البشر القالين كي لا يمشوا سلاماً ختاعاً. فالشيطان - عند شوته وهيجل أيضاً - عامل سلبي في الصورة الكونية التي لا يحافظ على تناسقها ونظامها إلا الله، والأرواح المبتدئة مثل روح فاوست. لأن الشيطان الذكي، والمنطقي، وصاحب الدهن العملي لم يستطع أن يربح فاوست إلى جانبه، بل على العكس، أوصله بطريق النفي إلى الهداية. انظر: كريستوفر مارلو، مأساة الدكتور فاوست، ترجمة نظمي خليل، القاهرة، بلا تاريخ، وانظر: شوته، مسرحية فاوست، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت 1988، الأعداد 232، 233، 234.

ويقصد به من إواد هذه الشخصيات طابع المارقة والتضاد بين سكانها إلى المكون الذي لا يحب المغامرات ودون حيوان المخطوط والمغامر، وبين الشيطان، وفاوست الذي ينطوي على الإيمان فيبعد عنه لم يعود إليه.

166 - الهدرة: أقزام خرافي ذو تسعة رؤوس، كان يعيش في بحيرة «ليرن» في اليونان، وتذكر الأسطورة أن هرقل قتلها في واحدة من مغامراته المشهورة.

167 - هذه أسماء لأشكال المزايب وفتحات تصريف المياه على الكنائس المنحوتة بصور حيوانات خرافية: ميزاب مدينة روان وهو عبارة عن جسم أفمي، وفروة أسد، ورأس تين ينث الماء من فمه المفتوح. وهذا الشكل موجود في كنيسة نوتردام في باريس. أما «تاراسكون» مدينة «تاراسكون» فهو حيوان خرافي يشبه التين، يصنع على شكل دمية ضخمة يحملها الناس في الاحتفالات ويتجولون في بعض المدن كما في مدينة تاراسكون.

و«غراويي»¹⁶⁷ مدينة «ميتز» Metz ، و«شيرساليه»¹⁶⁷ مدينة «تروا» Troyes ، و«تتين»¹⁶⁷ مدينة «مونتلييري» Montlhery ، و«تاراسك»¹⁶⁷ مدينة «تاراسكون» Tarascon ، فهي حيوانات ذات أشكال متنوعة، تُضيف إليها أسماؤها «الباروك» سمةً إضافية. هذه الإبداعات كلها تُمنح من طبيعتها الخاصة هذه النعمة الحيوية والعميقة التي يسدو أن العصر القديم تراجع أمامها. من المؤكد أن الأومينيديات الإغريقيات أقل بشاعةً، وبالتالي، أقل تنوعاً من مُستعوزات «مكبث» و«بلوتون»¹⁶⁸ ليس هو الشيطان»

قد يكون هناك، في رأينا، كتاب جديد تماماً ينبغي تأليفه عن استخدام المتنافر - المضحك في الفنون. وربما أمكننا بيان الآثار القوية التي استخلصها المعاصرون من هذا النموذج الخصب الذي لا يزال يتهالك عليه نقّة ضيق في أيامنا. وربما سيقودنا موضوعنا لِنُشير، على جناح السرعة، إلى بعض ملامح هذا المشهد الواسع. وسنقول هنا فقط إن المتنافر - المضحك بصفته هادفاً متمايلاً للتحليل وأداة مُفارقة، هو، بحسب رأينا، أغنى منبع يمكن أن تقدّمه الطبيعة للفن. لاشك في أن «ريسانس»¹⁶⁹ Rubens

¹⁶⁸ - Hulton أو مانح الثروات، لقب لإله العالم السفلي في الأسطورة اليونانية، صار لقبه اسماً لإله الموتى عند الرومان مثلاً. - رعاة السموم من زئبق (إله السماء) وبوسايد (إله البحر)، وهو إله العالم السفلي، وحامل قرن الوفرة، وحامي خصوبة الأرض. لذلك غدا مع الزمن يترجم طبيعة خيرة أكثر من كونه شريراً ومُخيفاً. وهذا ما يقصده هيفو بقوله: بلوتون ليس هو الشيطان.

¹⁶⁹ - زيباس (1577 - 1640) رسّام فلّمندي، يُبرز في لوحاته حركة تصاعدية مندفعة نحو الأعلى دون أن يهتم بتفاصيل الأجزاء المكوّنة للكل المتدفح. رسم كثيراً من اللوحات الدينية (الحكم الأخير)، غرف بغزارة إنتاجه، وقدم مجموعة نماذج من الكرتون لنطبع على السجاجيد فيها قصص عن الملوك ومخالفهم، منها : قصة الأمير طور، والتصار القربان المقدّس (1621 - 1622) النظر: موسوعة بوتي ووبر، نفسه، ص 1602.

كان يفهمه هكذا، عندما يخشُر في عرضَ المبادج الملكية، وحفلات التوسيع، والاحتفالات الرائعة بعض الوجوه القبيحة لأقزام البلاط. ذلك أن هذا الجمال الكوني الذي كان العصر القديم ينشره بفخامة على كل شيء، لم يكن بلا رتبة؛ فالانطباع المتكرر دوماً، يمكن أن يتعب مع الأيام. والجليل على الجليل يُنتج المفارقة بصعوبة، ونحن بحاجة إلى أن نرتاح من كل شيء، حتى من الجميل. وعلى العكس، يبدو أن المتنافر - المضحك هو زمن توقّف، وحاً للمقارنة، ونقطة انطلاق نسو منها نحو الجميل بإدراك أطرى وأكثر استثارة. فالسّمندل¹⁷⁰ يُبرز جمال حورية البحر، والقزم يُجمل السلف *Le sylphe*.¹⁷¹

وقد يصيح القول أيضاً إن ملامسة المشوّه منحت «الجليل» المعاصر شيئاً ما أكثر نقاوة، وعظمة، وأكثر جلالاً من الجميل القديم. وهذا يجب أن يحصل. فعندما يكون الفن منطقياً مع ذاته، يقود كلّ شيء بثبات إلى غايته. فلن ابتعدت الجنة الهوميرية عن هذا السحر السماوي، وعن هذه العذوبة الملائكية لإفسردوس «ملتون»، فلأنّ تحت حُنة عدنّ جحيماً خفيفاً بصورة مختلفة عن الجحيم الوثني (التوتار). أو

170 - السّمندل حيوان برمائي صغير الحجم، يشبه العظاء، شكله قريب بالقياس إلى حورية البحر، بل إنها تبدو - إلى جانب قبيحة - أكثر جمالاً.

171 - السلف في الأساطير السلتيّة كائن خرافي كبير يرمز إلى الهواء، والقزم صغير إلى حدة الشناعة؛ لذلك يبدو السلف - حتى لو لم يكن جليلاً - أجمل من القزم بالقياس الذي يقوم أمام النظر بين القبيح والأقل قبحاً. ومن ثمّ تنبع أهمية المتنافر - المضحك في توليد الشعور الجمالي الذي يدفع المتأمل دفعاً قوياً نحو الجميل على حدّ ما يرى هيجو. والحقيقة أن الفن أفاد كثيراً من القبيح وطاقتيه التعبيرية كي يخلق ردود فعل معاكسة في أذواق الناس دون أن يتعد عن هجاء القبيح وإدانته في أغلب الأحوال. انظر بهذا الصدد: بول (أندريد)، الفن، ذلك الغامض، باريس 1943، ص 41.

يُعتقد أنَّ «فرانسواز دوريميني»¹⁷² و«بياتريس»¹⁷³، ستكونان فانتنيتين عند شاعرٍ لايميسنا في برج «الجوع»، ولا يُحيرنا على اقتسام طعام ايجولان Ugolin¹⁷⁴ المُقَرَّف؟ ولم يكن لأدب «دانتي» هذا القدر من الطلاوة لو لم يكن لديه ذلك القدر من القوة. فهل لِرَبَّات الينابيع البديسات، وآلهة المروج القوية، وآلهة النسيم الخلّاعية تلك الأناقة الشفافة لآلهة الموج عندنا، ولسلفيدتنا؟ أليس هذا لأن الخيال المعاصر يعرف كيف يجعل مصاصبي الدماء، وأكلة لحوم البشر، والمشعوذين، والسّعال، والغيلان، يطوفون ببشاعة في مقابرنا، ويعطي لهذه الجثثيات الشكل غير المادّي، ونقاوة الجوهر التي تقزّب منها الحوريات الوثنية بعض الاقتراب؟ فينوس

172 — Francesca da Rimini سيدة إيطالية كبيرة، ولدت حوالي منتصف القرن الثامن عشر، زوّجها والدها من أخ الرجل الذي تحبّه، فالتقات لهما طفلهما ونحلت زوجها مع أخيه، فغضب زوجها «لانسيتوتو» وقتلها هي وحبّيبها. غدت مشهورة بالمكانة التي تحتلها في «جحيم» دانتي، حيث حكم: للشاعر قصة الآمها وهي عمولة على عاصفة: «قالت فرانتشيسكا إن باولو أحبّها، فلم تستطع إلا أن تبادل حباً بخصب، وإن الحبّ قادهما معاً إلى موت واحد. سألهما دانتي كيف أتاح لهما الحبّ أن يتعدّيا على رشايتهما الخبيثة، فأجابته فرانتشيسكا بأنهما كانا يقرآن يوماً بلسنة قصة جينفرا ولانتشلوتو: فتأثرا بهما وقيل باولو فرانتشيسكا، وفاجأهما الزوج، وقتلها معاً، ولم يقسوا منذ ذلك اليوم شيئاً انظر: الجحيم، الألبودا الخامسة، ص127.

173 — بياتريس بوتيناري (1265 - 1290) سيدة إيطالية من فلورنسا (مدينة دانتي)، وآها دانتي وهي في التاسعة من عمرها، فصارَت عنده مصلح حبّ دائم، وتحمّدها في «الحياة الجديدة»، وبعد موتها بها، رواجها يستين أولع الشاعر بذكرها، فتحوّلت إلى رمز للتجاوز الصوفي وجعلها شفيعته في «الفرديوس»، الجزء الثالث من الكوميديا الإلهية.

174 — ايجولان غيراديسكا، تسلّم أمور السلطنة في إيطاليا، فحكم حكماً إرهابياً، وسقط على أثر انقلاب، وتمّ سجنه مع عائلته كلها في (برج الجوع)، فراح يأكل أولاده، ومات أخيراً من الجوع ذكره دانتي في «الجحيم» الجزء الأول من الكوميديا الإلهية.

القديمية جميلة، وجذابة بلا شك؛ لكن من الذي يَسَطُّ على أشكال «جان كوجون» J. Goujon 175، هذه الأناقة الرشيقة، والغريبة، والأثرية؟ من الذي أعطاها هذه السمة المجهولة من الحياة والعظمة، إن لم يكن بجارز المنحوتات القاسية والقرية للمعصر الرسيط؟

إذا لم يكن خيط أفكارنا قد انقطع في ذهن القارئ، وسط هذه التفسيرات الضرورية، والتي يمكن أن تكون معقّنة أكثر من ذلك بكثير، فلقد أدرك، دون شك، القوة التي وجب أن ينمو معها المتنافر - المضحك، يُزعم الكوميديا هذا، الذي قطفته ربة الفن المعاصرة، وأن يكبر عندما نُقِلَ إلى تربة ملائمة أكثر من تربة الوثنية والملحمة. وفي الواقع، إن الجليل le sublime وهو يصوّر، في الشعر الحديث، الروح كما هي، وقد طهرتها الأخلاق المسيحية، يمثّل لها دور الحيوان الإنساني. وستكون حصّة النموذج الأول، المتحرّر من أيّ رباط مدّنس، المفسّات، والمخاسن، والجماليات كافة؛ إذ ينبغي أن يتمكن ذات يوم من إبداع «جوليت» 176 و «ديدمونة» 177 و «أوفيليا» 178. بينما يأخذ النموذج الثاني النقائص، والتشوّهات، والقبائح كلّها. ففي هذه القسمة بين الإنسانية والإبداع، إنما تعودُ الشهوات، والذائل، والجرائم؛ فهو

175 - Jean Goujon (1510 - 1566)، نحات ورسّام ومعمار فرنسي، استوعب الفن القديم وحاساه كما ظلّ على الفن الإيطالي، وطوّر الصنعة بأسلوبه المعاكس لرشاقة عالية المستوى، يطغى عليها صفاء اللامع. وقد جعل منه فنه في الصُور الصغيرة واحداً من أكبر النحاتين الفرنسيين في عصر النهضة. انظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص 761.

176 - بطلة مسرحية «رومو وجوليت» لـ «شكسبير». وقد كتبها سنة 1597.

177 - شخصية من شخصيات مسرحية «عطيل» (1604) لـ «شكسبير». وهي حبيبة عطيل وزوجه.

178 - شخصية من شخصيات مسرحية «هاملت» (1600 - 1601) لـ «شكسبير».

الذي يصير فاجراً، ومتذللاً، وشرهاً، وشحيحاً، ومخادعاً، ومُفسِداً، ومُناقضاً؛ وهو الذي سيصير بالتناوب «يساغو»¹⁷⁹، و«طرطوف»¹⁸⁰، و«بازيل»¹⁸¹ و«بولونيوس»¹⁸².

و«آرباغون»¹⁸³، و«بارتولو»¹⁸⁴، و«فالسٹاف»¹⁸⁵، و«سكابان»¹⁸⁶، و«فيغارو»¹⁸⁷.

ليس للجميل سوى نموذج واحد؛ ولدينا عن القبيح ألف نموذج. ذلك أن الجميل، إذا تكلمنا بنغمة إنسانية، ليس إلا الشكل المُعتبر في علاقته الأُسْطى، وتناسبه

179 - الشخصية الأكثر ميكافيلية في المسرح الانكليزي كما صورها شكسبير في مسرحية «خطيل». وياغو ضابط جعل غطيلاً يشك بإخلاص ديدموه ويقتلها.

180 - بطل مسرحية «طرطوف» (1664) للكاتب المسرحي الفرنسي «مولير».

181 - شخصية أساسية في مسرحية «حلاق إشيلية» (1775)، وزواج فيغارو (1784)، للكاتب الفرنسي بومارشيه (1732 - 1799).

182 - خادم الملك المقتول في مسرحية «هاملت» لشكسبير. الغاية عنده تسوُّغ الوساطة.

183 - Harpagon، بطل مسرحية البخيل (1668) للكاتب المسرحي الكوميدى الفرنسي مولير.

184 - Bartholo، الدكتور الذي يظهر في مسرحية «حلاق وشيلية» (1775)، و«زواج فيغارو» (1784) للكاتب الفرنسي «بومارشيه».

185 - Falstaff، شخصية من شخصيات مسرحية «هنري الرابع» (1597-1598) للكاتب الانكليزي المشهور شكسبير.

186 - Scapin، الشخصية الأكثر ذكاءً في مسرحيات مولير، ولي المسرح الفرنسي عامة. بطل مسرحية «احتمالات سكابان» (1761) لمولير.

187 - Figaro، شخصية ابتدعها بومارشيه وظهرت في ثلاث من مسرحياته: حلاق إشيلية، وزواج فيغارو، و«الأم المذنب» (1784).

يفلب على هذه الشخصيات كلها الطابع المازل مع ما يرافقه من احتيال ومكر. انظر: معجم الشخصيات نفسه، الصفحات بحسب تنابع الشخصيات: 460، 119، 368، 887، 384.

الأكثر إطلاقاً، وانسجامه الأكثر حميمية مع بنية نظامنا الجسدي وهكذا يقدّم لنا على الدوام مجسّداً كاملاً، لكنه شاذّ مثلاً. وعلى العكس، فإنّ ما ندعوه بـ «القيبح» هو تفصيل من كلّ كبير يهرب مثلاً، لا ينسجم معناه، إنّما مع الإبداع بأكمله. لهذا السبب يقدّم لنا دون توقّف ملامح جديدة، لكنها غير كاملة.

إنّ ملاحظة قُدوم المتنافر - المضحك في العصر الحديث وانطلاقه لدراسة غريبة. المتنافر - المضحك اجتناعي، وسيل، وفرضان؛ إنّهُ سيلٌ عارم يحطّم حاجزه متجاوزاً وهو يولد، الأدب اللاتيني الذي يحتضر، ويلوّن فيه نقاج «برس» 188، و «بيزون» 189، و «جوفينال» 190، ناركاً فيه «الحمار الذهبي» 191 للشاعر «أبوليه» 191.

188 - Persé (62-34) شاعر لاتيني روائي، ألف ست هجائيات عبّر من خلالها عن أحاسيس مرادق يربو إلى الصفاء، وعن مشاعر البغضاء داخله، وذلك بأسلوب متعبّ غامض. النظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص 1425.

189 - Petrone (متوفى سنة 65)، شاعر لاتيني أبوقوري، وهو مؤلف رواية «الساتيركون» التي يمتزج فيها الشعر بالنثر والجدل بالهزل، وتفاصيلها طويلة وغزيرة، تُعكس قصة تسكك «الكلوب» ورقيقه «أسكيلت» و «جيتون». ويُدين «بيزون» فيها كسل ما هو مضحك في السلوك الإنساني. المرجع السابق، ص. ص 1658-1659.

190 - Juvenal (140-55) شاعر لاتيني ساخر كتب ست عشرة هجائية يلاحق فيها، بعنف منفعل، ذائل عصره، معارضاً بين روما في عصره، وروما القديمة التي مجتأها شيشرون، وتيط - لايف. المرجع السابق، ص 974.

191 - Apulee (170-125) شاعر لاتيني من أصل إيريقي، عاش قليلاً في قرطاج، ثم هاجر إلى أثينا، فأسيا الصغرى، وهناك تعرّف على الصوفية الشرقية والأفلاطونية. أشهر مؤلفاته «التحوّلات» أو «الحمار الذهبي»، وهي عبارة عن قصة خرافية مكوّنة من (11) كتاباً هجائياً وصوفياً في آن معاً؛ ذلك أنّ «ليسيوس» الذي تحوّل إلى حمار يبحث من وسط اجتماع إلى آخر عن الزهرة التي تعيد له شكله البشري. ويهب نفسه أخيراً للإلهة المصرية إيزيس. تأثر بهذا العمل رابليه، وسرفانتس، وديرفال. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص. ص 88 و 1218.

ومن هنا ينتشر في خيال الشعوب الجديدة التي أعادت بناء أوروبا. يفرض بغزارة على القاصّين، ومدوّني الأخبار، والروائيين. ونراه منتشرأ من الجنوب إلى الشمال. يُمثّل في أحلام الأوطان الحرمانيّة، وفي الوقت نفسه يُحيي برّوحه هؤلاء الروائيون Romanceros الإسبانيون المحزّمون، إلياذة حقّة للفروسية. فهو، مثلاً، يرسم في الرواية العاطفية Le roman de la rose احتفالاً مهيباً، بمناسبة اختيار مَلِكِهِ، على هذا النحو:

حينئذٍ، يختارون رجالاً قبيحاً

وسيكون الأضخم عظماً بينهم

إنه يطبع بطابعه، على الأخصّ، هذه العمارة الرائعة التي كانت تحتل مكان الفنون كلّها في العصر الوسيط. ويترك أثره على جبهة الكاتدرائيات، يوطّر جحيمها ومظهرها تحت قوس بواباتها، ويجعلها تنوّج على زجاج نوافذها، ويدور بعماقتها، وكلاب حراسته، وشياطينه، حول تيجان الأعمدة، وعلى طول الأفاريز، وعلى أطراف الأسطحة. ويمتدُّ بأشكالٍ لا تحصى على الواجهات الخشبية للمنازل، وواجهات القصور الحجرية، وواجهات الصروح المرمرية. ومن الفنون يمضي إلى الأخلاق؛ وبينما يجعل الشعب وعشاق الكوميديا يصفقون، يُقدّم للملك مُضْحِكِي البلاط. وبعده، في عصر اللبقة (ق17)، يُظهر لنا «سكارون»¹⁹² تقريباً على

¹⁹² Paul Scarron (1610-1660)، كاتب فرنسي يوهيمي، ثم كهنوتي إذ ارتبط بأسقف مدينة «مان»، ومع أنه صار معوقاً، لم ينقطع عن الصالونات الأدبية، كتب هزليات كثيرة شديدة الإضحاح والسخرية. انعكس في شعره المازل جلسة الملاحظات التي اختزلها في ذاكرته من أيام الشباب في باريس. من أهم أعماله التي تبلغ العشرين؛ الرواية الهزلية التي تصوّر مجموعة من الكوميديين-

حدود طبقة لويس الرابع عشر. وهو الذي يُزَيْن، أثناء انتظاره، شعار النبالة، ويرسم على نقود الفرسان هذه الرموز الهيرولديفية للإقطاعية. ومن الأخلاق، ينحدر في القوانين؛ إذ تحتج ألف عادة غريبة على عبوره إلى مؤسسات العصر الوسيط. ومثلما كان قد جعل «تيسبس» يَسْبُ في طُنْبُرِهِ ملطَّنًا بالكَنَر، فهو يرقص مع رجال القضاء على هذه الطاولة المشهورة من المرمر التي كانت تُستخدَم في وقت واحد مسرحاً للتمثيليات الهزلية الشعبية وللمآدب المَلَكِيَّة. وأخيراً يدخل حتى الكنيسة بعد أن قُبِلَ في الفنون، والأخلاق، والقوانين. إذ نراه ينظّم، في كل مدينة للكاثوليكية، واحداً من القدّاسات المتميّزة، والمواكب الغريبة حيث يسير الدين برفقة الخرافات كلّها، والجليل يُحاط بشتى أنواع المتنافر - المضحك. فلنكي رسمه، عليمح واحد نقول: «ها هي، في فجر الآداب هذا، حميّه، ودقّته، ونسجُ إبداعه، إذ يُلقى، لأوّل وهلة، ثلاثة «هوميروسات» ساخرين على عتبة الشعر المعاصر: «أريوست»¹⁹³ في إيطاليا، و «سرفانتس»¹⁹⁴، في إسبانيا، و «رابليه»¹⁹⁵ في فرنسا.

← الجزائري، من مدينة «مان»، على رأسهم رجل شاب مسؤول عن عائلة ضخمة، لكنه يضع قناعاً ويتجول مع حبيته هرباً من غيرة بارون مدينة «سالدانيو». انظر: معجم بورداك للآداب الفرنسي، نفسه، ص.ص 719-720.

193 - Arioste (1474-1533) شاعر إيطالي تأثر بـ «هوراس» و «بلوتوس» و «تيرانس»، وكتب مجموعة من «الهجائيات»، أرسى بكوميدياته (و بـ «السماصرة» (1528) خاصة) قواعد المسرح الإيطالي الأميل. ويرى الدارسون أن قصيدته البطولة - الهزلية المطوّلة «رولان الغاضب» (1502) ولشرت بين سنة 1516 وسنة 1532، أبرزت رشاقة أسلوبه وشاعرية لغته، وجعلها، وهي أشهر مؤلف من مؤلفات عصر النهضة الإيطالية، انظر: موسوعة بوتي روبن، نفسه، ص.ص 102-103.

194 - Cervantes (1547-1616) كاتب إسباني عاش حياة ارتحال وضياع؛ لذلك لم تصل معلومات كافية عنه: فمرة يرتاد الجامعة، ومرة يرافق الكاردينال «أكوافيسا»، ومرة يصير سفير البابا في --

« روما، وأخيراً يصير عسكرياً، ويشارك في معركة «ليسانت»، ويفقد ذراعه. حاول في كتاباته أن يجسد قيم البطولية في إسبانيا التي تنهار قيمها الأخلاقية. أسره الأتراك، وقضى خمس سنوات في سجن الجزائر، فبث معاناته في مؤلفاته، وبعد عودته إلى بلده تعاطى أعباء مشيوة أدخلته السجن من جديد. عرف أديباً إلى نشر روايته الرعوية لاغاليا (1585)، ولم ينشر الجزء الأول من روايته «دون كيشوت» إلا سنة 1605، والجزء الثاني تأخر حتى سنة 1615: وفحوى هذه الرواية يتلخص بإدانة القرون الوسطى برمتها من خلال فارس مهووس يريد أن يحرر العالم من الفساد دون أن يمتلك أية وسيلة - خارج أوهامه - لتحقيق إرادته. وأصر - رغم ذلك - على حمل السيف، والسعي وراء الوهم الذي خلقته في ذهنه قراءة روايات القروسية، يرافقه جناره الفلاح «ماتشو بانسا» المدهش دوماً من خطئ صاحبه الذي وعده بإمارة من الإمارات التي سيحتجزها. ولم تمنعه بساطته الفلاحية من إرشاد معلمته منذ البداية إلى الحقيقة، ولكنه انساق معه في رحلته المبكية المضحكة التي انتهت بهزائمه الملاحقة، وعودته إلى بيته، ليموت وهو يكرّر وصيته لقريبته التي كانت تعني به بأن تفلح عن قراءة روايات القروسية. وكان موقفه رمزاً لوعي إسبانيا لذاتها، وبداية للنهضة. النظر: غسبون (بيار)، سرفانتس، ترجمة الخامي حسيب شر، سلسلة أعلام الفكر العالمي بيروت 1979.

195 Ralcelain (1553-1494) كاتب فرنسي، وطبيب مشهور (استاذ في علم التشريح)، صار فيما بعد خورياً في مدينة «مودون». وهو مؤلف الرواية البطولية «غازغانوا» وبتاغريل» التي ظهرت تباعاً على الشكل الآتي: 1 - بتساغريل (1532)، 2 - غازغانوا (1534)، 3 - الكتاب الثالث الرواية (1546)، 4 - الكتاب الرابع (1548)، 5 - الكتاب الخامس - المزور جزئياً (1564). موضوع الرواية يدور حول الإنسان المعلاق، رمز الإنسان غير المحدود، وسيد الكون. في البداية يركّز راليس على الجانب المزي للبطل «غازغانوا»؛ إذ يعطي أبعاده الجسمانية والكميات المدهشة التي يأكلها، والأفعال الغرائبية التي يقوم بها. إنه يحكي مبرّ والديه، ويتجاوزهم إلى الأعجب. فقد كان أبوه (الحوصلة الضخمة) غريباً مشهوراً بأنه يشرب أي كأس تقدم إليه بجرعة واحدة، وأمه «غازغاميل» بنت ملك باريون ذات أنف كالنقار الجميل، ووجهها وجه إنسانة أكولة. قتلت غازغاميل بـ «غازغانوا» مدة أحد عشر شهراً قبل ولادتها بمئة أيام أمرت بلثج 367014 ثور وتمليحها من أجل «فلاء النسم»، وأكلت أمعاءها الخشوة كآكلها. وطلب منها زوجها ألا تأكل كثيراً لأنها ستضع مولودها بعد حين، ومع ذلك أكلت (480) كع من الحبوب، وشربت 180 ليواً من الدهن السائل، وأضافت إليها ست طناجر كبيرة.

سيكون إبراز هذا التأثير للمتأخر - المضحك في الحضارة الثالثة أكثر من ذلك ريادة عن الكفاية. فكل شيء يُبين، في العصر المسمى «رومانتيكياً» ارتباطه الحميم والإبداعي مع الجميل. إذ لا توجد، حتى في أكثر الملاحم الشعبية سادجة، ملحمة لا تشرح أحياناً، بفطرة جذابة، هذا السرّ في الفن المعاصر. إذ ما كان ممكناً أن يُبدع العصر القديم «الحسناء والوحش»¹⁹⁶.

صحيح أن يقال إن هيجنة المتأخر - المضحك على الجليل، في الآداب، خلال

... وأثناء الولادة لم يخرج رأس الوليد بصورة طبيعية، فشذوه من أذنه اليسرى، ولما خرج لم يبك بكاء الأطفال المعهود، بل صرخ بأعلى صوته: أريد أن أشرب. وخلال دقائق وضع حليب أمه، وحليب أبقار المقاطعة، وتابع صراخه: أريد أن أشرب. ومع الأيام صار عملاقاً هائلاً يركب فرساً في رقبته جرس كنيسة لوتردام، وإذا حركت ذيلها تقطع أشجار غابة كاملة. وحدث أنه شارك في الحرب، فكان الفارس مع فرسه يقع في قصبة طعامه، فيزدره دون أن يلاحظ وجوده وهو ينزل في حلقه. ولا يخفى ما وراء ذلك من إدانة صريحة لقصور فكر القرون الوسطى ومؤسساته، ومنها السوربون خاصة.

لكن رابليه حل بطله دلالة أخرى أسعفته في التعبير عن الأحلام العظيمة والعملاقة للنزعة الإنسانية في أول عهدها. وهو - وإن استوحى كثيراً من الإنجيل، والفلسفة القديمة - لم يخرج على فكره في بيان ما يمكن أن تصل إليه الوية المغلقة من العجائب. وأيا كانت وجه النظر إلى هذه الشخصية متباينة، تبقى من أبرز ما أبدعه أدب عصر النهضة في فرنسا. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 408-406. وانظر: معجم بورداش للأدب الفرنسي، نفسه، ص. 633-630. وانظر: غارشانوا ولشارغيل (بالفرنسية)، تقديم لوي فيرنان سيلين، باريس 1959. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص. 477-481.

196 - La belle et la bete : قصة للكاتبة الفرنسية «ماري لوبرانس دوبومون» (1711-1780)، استخلصتها من مجموعة قصص بعنوان «المخازن»: مخزن الأطفال (1757)، ومخزن المراهقين (1760)، ومخزن الفقراء (1768)، وبالتحديد من «مخزن الأطفال». وقد قام «جان كوكو» بتحويل هذه القصة إلى فيلم سينمائي سنة 1946. انظر: معجم بورداش، نفسه، ص. 77-76.

العصر الذي توقّفنا عنده للتوّ، بارزةً بوضوح. لكن ذلك حتّى رتّة فعل، وحماسة تجديده ينقشع؛ إنها موجة أولى تتراجع شيئاً فشيئاً. فتمودج الجميل سيستأنف، عمّا قريب، دوره، وحقّه الذي لا يستبعد المبدأ الآخر، إنّما يتفوّق عليه. إنه الزمن المناسب كي يكتفي المتنافر - المضحك بزاوية لوحة في اللوحات الجدارية الملكية لـ «موريو»¹⁹⁷، وفي الصفحات المقدّسة لـ «فيرونيز»¹⁹⁸، وبأن يكون داخلاً في لوحتي «الحساب الأخير» الرائعتين اللتين تتباهى بهما الفنّون، وبهذا المشهد من السعادة والرّعب الذي أغنى به «مايكل أنجلو» الفاتيكان، وبهذا السقوط المرعب للرجال الذين يُلقى بهم «روبانس» على طول قباب كاتدرائية «أنفير». لقد جاءت

197 - Murillo (1618 - 1682) رسام إسباني، تميّز أسلوبه - في البداية - بالواقعية التعبيرية، ونتيجة معرفته الجيدة بالفنّانين القدمين، درس مجموعة اللوحات الملكية خلال إقامته في مدريد، وبعدها نفّس مجموعة من إحدى عشرة لوحة لـ «فرانسيسكان» مدينة إشبيلية (1645 - 1646)، وكان هذا كافياً لشهرته، ولزّاحم الطلاب عليه. فراح يتحرّر شيئاً فشيئاً من المرحلة القائمة لألوانه (كما في لوحة «مطبخ الملائكة»)، ويستخدم الألوان الفاتحة والخطوط الانسيابية. له مجموعة لوحات جدارية أغلبها يدور حول موضوعات دينية (في كنيسة السانتا ماريا لابلانكا، وفي دير الكابوتشين، وكنيسة مشفى الإحسان)، ومن أكثر لوحاته واقعية، لوحة «الصبي الشحاذ»، الموجودة في متحف «اللوفر» بباريس. انظر: موسوعة لاروس، المجلّد الرابع، ص 2123، وانظر: موسوعة بوتلي روبير، نفسه، ص 1285.

198 - Veronese (1528 - 1588) رسّام إيطالي، تميّز بأسلوب شامل للقديم والحديث، برع في رسم اللوحات الجدارية، وفي التزيين، وقد تأكّد حبّه للألوان، والحركة، وللمنظور المعماري المستعار في مجموعته الجدارية «تاريخ إستر» و «حياة القديس سيباستيان» في سان سيباستيان (1555 - 1556). وفي سنة 1562، رسم لوحاته التريينية الرائعة في «لا فيللا باربارو»، ووصل إلى قمة فنّه مع الرسوم السقفية والجدارية في قاعات الطعام الجماعية، مثل لوحة «أعراس كالا» (1563) الموجودة الآن في متحف «اللوفر» وعلى العموم، عكس فنّه طبيعة الحياة الحضرية لمدينة «فينيسيا» في القرن السادس عشر. انظر. موسوعة لاروس ص 3159.

الحظة إقامة التوازن بين المبدئين. وإن رجلاً، وشاعراً مَلِكاً كما يقول «دانتي» عن «هوميروس»، سيُحدّد كل شيء. وسنوحّد العبقريّان المتنافستان شغلتهما المزدوجة، وسنبشّر من هذه الشعلة شكسبير.

شكسبير والدراما

ها نحن نصل إلى قطب الشعرية للأزمة الحديثة : شكسبير 199؛ إنه الدراما،

199 - Shakespeare (1564 - 1616)، الكاتب المسرحي الإنكليزي المشهور، ابن تاجر الأخشاب والصوف والحبوب، لم يعيش طويلاً في بلدته الصغيرة «سوافورد»، بل هجرها باكراً ليلتحق بفرقة تمثيل مسرحي في لندن، وليلتحق علو نجمه إشكالا كبيرا يتعلّق بمدى صحة أن يكون هذا الممثل المتواضع قد كتب تلك الروائع الأدبية المنسوبة إليه. فثمة تخمين يفيد بأن «فرانسيس باكون» أو أخاه «أنطوني»، أو الكومت «ديربي»، كتب هذه المسرحيات، وخروفاً من السمعة السيئة طلب من شكسبير أن يتبشّر باسمه. وهذا يذكّرنا بإحلاف الحاصل حول شخصية الشاعر اليوناني «هوميروس». فالشخصيات العظيمة - كما أشرنا - تثير دوماً مع ما تثيره من الدهشة شكاً بقدرته الإنسان العادي على أن يأتي بما أت به. ولنا معنيين كثيراً بهذه المسألة، بقدر ما نحن مشغولون بتقديم فكرة موجزة عن دواعي اعتبار هيمو أن شكسبير فاتحة العصور الحديثة، وذلك من خلال عرض مراحل تطوّر تجربته الإبداعية، وما تمخّضت عنه. فقد مرّ نتاجه بأربع مراحل يجمع على تصنيفها الدارسون:

- 1 - تقع المرحلة الأولى بين عامي 1588 و1595، اكتفى شكسبير فيها بإعداد مسرحيات كتبها غيره، بما يتلاءم مع حاجة لفرقة الكوميديّة. وكان يحاكي الشاعر المشهور المعاصر له وهو «مارلو»، دون أن يخلّي حيّة اندفاعه إلى تأكيد ألكساره في ترسيخ البهجة بالحياة، على نحو ما يلاحظ في مسرحياته: هنري السادس، وكوميديا الأخطاء، وريتشارد الثالث.
- 2 - المرحلة الثانية من 1595 - 1600، حيث بدأ طبعه الفردي يتوضّح أكثر، إذ راح يضع من ذاته في الشخصيات المعروفة تاريخياً، أو في شخصيات مسرحيات أثرت فيه، وفي هذه المرحلة كتب أعظم مسرحياته التاريخية: هنري الرابع، وهنري الخامس. وكتب بعض الهزليات الساخرة مثل:-

— ثرلارات فاندسور السعيدات، وكما يحمل لك، وليل الملوك.

3 - المرحلة الثالثة من 1600 - 1608، هي المرحلة التراجيدية المتميزة بموت البطل التراجيدي: يوليوس قيصر، وهاملت، وخطيل، والملك لير، ومكبث. فهؤلاء الأبطال يعكسون العذاب الدفين في قلب شكسبير، وفلسفته السوداوية عن الحياة.

4 - المرحلة الرابعة من 1608 - 1612، تستجّل النغمة الرفيعة لأسلوبه دون أن يغيب عنها الحسن المأساوي، ودون أن يتعد عن إشعار القارئ بأن الشاعر يقول كلمة السوداع للشعر المسرحي: أنطونيو وكليوباترا، هنري الثامن، العاصفة، وقصة الشتاء.

لقد كتب شكسبير 35 مسرحية خلال ربع قرن، وعاد في الخمسين من عمره إلى حياته الهادئة في مسقط رأسه. ونحن لم نذكر مسرحياته كلها فهناك إلى جانب ما ذكرناه مسرحيات أخرى كثيرة من مثل: تيتوس أندرونيكوس (1594)، وعدابات الحب الضائع (1595)، وترويض الغنود (1594)، وحلم ليلة صيف (1595)، والملوك (1596) وكلام كثير عن لاشي (1598)، ويوليوس قيصر (1599)... الخ يتسم شكسبير في مؤلفاته بقوة التعبير الجديرة بالثوغل داخل الذات البشرية ونشر أسرارها المتأرجحة بين الرفعة والدناءة، والخير والشر، والجد والمزول، والنظام والفوضى. فشكسبير ينادي بالنظام ومحاربة الفوضى: نجد العهد الملكي (عهد إليزابيث)، ووقف عبد الطهرين، باحثاً عن سلام الذات البشرية الجماعي.

فإذا كان الشر انتهاكاً لموقع الضيف، وخيانة له، وتفريطاً بحقه، فإن الخير هو استعادة احترام الضيف وحسن استقباله وتكرمه. وضمن هذه الدائرة تملو ضجة العواطف، واصطواغها، إلى درجة أن المزل يحتل بالجد، والقرة بالضيف، والوفاء بالتيانة، والواقعية بالغرابية. وهذا ما جعل من شكسبير مبعوداً عند الرومانتيكيين بدءاً من كولريدج ومروراً بـ «ليسينغ»، و «غوته» و «شيللر»، وانتهاء بـ «فيكتور هيغو».

للمزيد من التعمق في الأفكار السريعة التي عرضناها، انظر: مسرحيات شكسبير (بالفرنسية)، ترجمة فرانسوا فيكتور هيغو، تقديم «جيرمان لاندري»، باريس 1965. ص.ص 18-7. وانظر: آ. كوزيل، مختارات من الأدب الإنكليزي، باريس الطبعة الخامسة 1934، ص.ص 153-149. وانظر: موسوعة لاروس، نفسه، ص.ص 2815-2814. وانظر: موسوعة بوتلي روبن، نفسه، ص.ص 1696-1697. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص.ص 201-205. وانظر: هاري ليفن، انكسارات، مقالات في الأدب المقارن، ترجمة عبد الكريم محفوظ، دمشق 1980، ص.ص 167-197.

الدراما التي تسهر بنفس واحد، المتنافر .. المنفصل والجميل، المرعب والمساخر، التراجيديات والكوميديات، فالدراما هي الطابع الخاص للعصر الثالث للشعر وللأدب الراهن.

وهكذا، ولكي نلخص بسرعة الأحداث التي لاحظناها حتى الآن، يكون للشعر ثلاثة عصور يتطابق كلٌّ منها مع عصر المجتمع: القصيدة الغنائية L. ode، والملحمة L. epos، والدراما L. drame. العصور البدائية غنائية، والقديمة ملحمة، والحديثة درامية. القصيدة الغنائية تمجد الخلود، والملحمة تعظم التاريخ، والدراما ترسم الحضارة. السذاجة سمة الشعر الأول، والبساطة سمة الثاني، والحقيقة سمة الثالث.

رواة الملاحم يستحلون انتقال الشعراء الغنائيين إلى شعراء ملحمين، مثلما يستحل الكتاب الروائيون انتقال الشعراء الملحمين إلى شعراء مسرحيين. ويولد المورخون مع قدوم العصر الثاني، ومدوني الأحداث والنقاد مع قدوم العصر الثالث. شخصيات القصيدة الغنائية شخصيات حيازة: آدم، قابيل، نوح، وشخصيات الملحمة عملاقة: إيجيل وأثريوس وأرمست، وشخصيات المسرحية بشر: هاملت، مكبث، وعطيل. القصيدة الغنائية تعيش من المثل الأعلى، والملحمة من العظمة، والدراما من الواقعي. وفي النهاية، ينبع هذا الشعر بأشكاله من ثلاثة مصادر كبرى: الإنجيل 200 وهوميروس وشكسبير.

200 - يعتبر الدارسون الأوروبيون الإنجيل مصدراً ثراً لثقافتهم، ولأدبهم أيضاً. لأن ما يقدمه من قصص وأخبار وأعراف يلخص عبارة الفلاسفة الشرقية وتصوراتها عن الحياة والموت. ويقسم «الإنجيل» إلى قسمين: العهد القديم، والعهد الجديد. ويطلق عليه اسم «الكتاب المقدس». العهد القديم (الخاص باليهود) مكون من (39) سفرًا وجملة إصداراته 929: السفر الأول: التكوين 2- الخروج 3- اللاويين «...» 11- الملوك الأول 12- الملوك الثاني، «...» 16- أيوب 1... الخ. بينما يتكون العهد الجديد

هذه هي إذاً المظاهر المتنوعة للفكر في مختلف عصور الإنسان والمجتمع، ونحن نقتصر بذلك على استخلاص نتيجة. وما هي أرجعها الثلاثة من شباب، ورجولة، وشيخوخة. فسواء أنفحصنا أدباً خاصاً، أم الآداب كلها مجتمعة، فدائماً سننتهي إلى الحقيقة نفسها: الشعراء الغنائيون قبل الشعراء الملحميين، والملاحمين قبل الدراميين. في فرنسا «ماليرب» 201 قبل «شابلان» 202، و «شابلان» قبل

الخاص بالمسيحيين من أربعة أنجيل هي:

- 1- «إنجيل متى ويتضمن (28) إصحاحاً.
- 2- «إنجيل مرقس ويتضمن (16) إصحاحاً.
- 3- «إنجيل لوقا ويتضمن (24) إصحاحاً.
- 4- «إنجيل يوحنا ويتضمن (21) إصحاحاً.

بالإضافة إلى أعمال الرسل التي تسب روايتها إلى لوقا، ورسائل بولس، وجاك، وبطرس، ويوحنا، ويهوذا، والرؤيا المنسوبة إلى يوحنا.

انظر: الكتاب المقدس، منشورات جمعية الكتاب المقدس، بيروت 1962.

وانظر: الموسوعة الكولية المصغرة، الجزء السابع، نفسه، ص. 90-86.

201 - Matherie (1555-1628) شاعر وناقد فرنسي، تعاطى انخامة بعد أن درس الحقوق في جامعي «بال» و «هيدلبرغ»، ثم أهملها ليتفرغ لكتابة الشعر والدراسات النقدية، ونشر مجموعة شعرية بعنوان «دموع القديس بطرس» اعتمد فيها قواعد شعر الباروك. وموت هنري دافوليسم فقد سنده، عاش حياة مضطربة صعبة، وما استقر به الحال إلا بإقامته في باريس سنة 1605. ومنذئذ قاد حرب المدرسة الكلاسيكية ضد مدرسة الباروك، محمداً قواعد عروض الشعر والقافية، وداعياً إلى ضرورة أن يخضع الإلهام الشعري للمنطق والعقل. وباختصار عمّد «ماليرب» إلى إرساء أسس صتعة الشعر في ضوء المثل العليا الجمالية للأسلوب الكلاسيكي.

انظر: الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، الجزء الأول، نفسه، ص. 248-257. وانظر:

بوردام، نفسه، ص. 475، وانظر: كالفيه، نفسه، ص. 203-207.

202 - Chapelain (1595-1674)، عضو مؤسس للأكاديمية الفرنسية، وهو من أوسى -

«كورنيه»²⁰³؛ وفي اليونان القديمة، «أورفيوس» قبل «هوميروس»، و«مورس» قبل أسخيلوس؛ وفي الكتاب المقدس، التكوين Genesis قبل «الملوك»، والملوك قبل أيوب؛ أو لنقل - كي نعيد هذه التراثية الكبرى لسائر أشكال الشعر التي استعرضناها للتو - الإنجيل قبل الإلياذة، والإلياذة قبل شكسبير.

- بالفكرة لـ «ريشليو». كان ذا مكانة مرموقة بين نقاد عصره، وعلى الرغم من أنه كان قد عرف كيف يكشف عبقرية الكاتب المسرحي «كورنيه» كتب بيان (مشاعر الأكاديمية الفرنسية لآراء مسرحية «السيد»)، سنة 1637. كان في مجال النظرية النقدية أكثر غموضاً من «بوالو». ولكنه، من الناحية التاريخية، كان سنة 1630 أكثر فائدة من بوالو في سنة 1674. ومهما يكن من أمر، يُستجّل لصاحبه أنه مستشار ريشليو ودافعه لرعاية الفنون والآداب. النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 157.

203 - Corneille (1606-1684)، كاتب مسرحي فرنسي، عمل محامياً في مدينة «روان»، وفي أثناء ذلك عرض عدة مسرحيات في باريس حظيت بإعجاب الجمهور، فدعاه «ريشليو» ليصبح عضواً في جمعية الكتاب الخمسة. ولأقمت مسرحيته «السيد»²⁰⁴ نجاحاً عريضاً قلّل كثيراً من وقع إخفاق المسرحيات التي جاءت بعدها مثل مسرحية «تودور» (1645-1646)، و «بيرلاريت» 1652. ويعود قسط كبير من نجاحها إلى الخصومة الهائلة التي أثارها بين النقاد، والتي لم ينتجج «شابلان» في (رضاء الجمهور بباليه عن مشاعر الأكاديمية حولها. وإذا كانت هذه المسرحية قد خلّفت له معالم مرحلة ثانية لإبداعه، فقد خصّص المرحلة الثالثة (1652-1659) لمراجعة مؤلفاته بعين موضوعية ناقدة، في كتاب «خطابات حول التراجيديات». وبدأ المرحلة الرابعة (1659-1674) بعرض مسرحية «أوديب» التي صرّفت لها الجمهور لكن في جوّ مختلف جداً عن جوّ «السيد». ولا نجد أن وداعه للمسرح في آخر عشرين سنوات من عمره يكوّن مرحلة خامسة من مراحل إبداعه. تميّز أبطاله بأنهم ليسوا لعبة بيد الأحداث، إنما هم سادة أنفسهم، وعلى ما يقال عن قصوره في استنطاق الإغريق والرومان كما يجب، دشّن «كورنيه» التراجيديات الحديثة في «السيد» و «هوراس» و «سيبا» و «بولوكوت»: فقد أحميا أبطالاً في قلب المعاناة، وأنظفهم برفض الانهزام أمام البؤس والشقاء وحتى أمام الموت، جاعلاً منهم الضحايا والجلّادين، الجلّادين لأنفسهم كما للآخرين، والضحايا بإرادتهم. النظر: المرجع السابق، ص.ص 204-218. والنظر: كالفيه، نفسه، ص.ص 248-261.

يبدأ المجتمع في الواقع، بالتغني بأحلامه، ثم يحكي ما يفعل، وأخيراً يشرع برسم ما يتصوره. واختصاراً نقول: لهذا السبب الأخير، تستطيع الدراما الجامعة للخصائص الأكثر تناقضاً، أن تكون في آن واحد عميقة وواضحة، فلسفية وجذابة.

ربما كان من المنطقي إضافة أن كل شيء في الطبيعة يمر بهذه المراحل الثلاث: بالغنائية، والملحمية، والدرامية. لأن كل شيء يولد، ويعمر، ويموت. وإن لم يكن مثيراً للسخرية أن تمزج مقاربات الخيال العجيبة باستنتاجات العقل القاسية، فيمكن شاعر ما أن يقول إن شروق الشمس، مثلاً، نشيد، وظهورها ملحمة مذهشة، وغيابها دراما ظلامية حيث يتصارع النهار والليل، الحياة والموت. لكن هذا سيكون شعراً، وربما جنوناً. فعلى أي شيء يرهمن هذا ؟

لنتنصر من الأمر على الحقائق المجموعة آنفاً: ولتكملها من جهة أخرى بملاحظة هامة. ذلك أننا لم ندرج إطلاقاً أننا خصصنا عصور الشعر الثلاثة بمجال حصري، لكننا حددنا فقط طابعها البارز. فالإنجيل، هذا الأثر الإلهي الغنائي، ينطوي كما حددنا قبل قليل، على ملحمة، وعلى دراما في طور التكوين، الملوك وأيوب. ونلمس في كل القصائد الهوميرية بقية شعر غنائي، وبداية شعر مسرحي. فالقصيدة الغنائية والدراما تتقاطعان في الملحمة. فكل شيء في كل واحد، إنما يوجد فقط في كل شيء عنصر عام تناط به العناصر الأخرى كلها، ويفرض على الكل طابعه الخاص.

الدراما هي الشعر الكامل. بينما لا تنضم منه القصيدة الغنائية والملحمية سوى الرثيم؛ فالدراما تشلها في حال تطورها، تلخصهما، وتقتويهما. حقاً، إن الذي قال: ليس للفرنسيين ذهنية ملحمية، قال كلاماً صحيحاً ودقيقاً؛ ولو قال: الفرنسيون

المعاصرون، لكنها «خُلعة» «روحاني» عميقة أكثر. ومع ذلك، فلا جدال في أمر العنصرية الملحمة خاصة في مسرحية «راسين»²⁰⁴ الخناقرة: «آتالي»²⁰⁵، فهي رفيعة،

204 - Racine (1639-1699) شاعر مسرحي فرنسي، يُعدُّ واحداً من أقطاب المدرسة الكلاسيكية إلى جانب كورنيل وكتينو Quinault (1635-1688)، ويسرى النقاد أنه يشكل حلقة وسطى بين أسلوب الكاتبين المذكورين في معالجة عاطفة الحب: فعلى حين يسرى «دورليه أن الحب نقطة ضعف في البطل المأساوي، وعلى حين يمتدح كتينو هذه العاطفة جاعلاً منها موضوع مسرحياته الأوحده، يجمع راسين بين تمجيد الحب والاهتمام بالحب الخالد الذي يتعهد عن أن يكون نقطة ضعف. حتى لقد أطلق الدارسون عليه لقب: رسام العاطفة الإنسانية وربما كان أسلوبه منطبعاً بالصفات التي ورثها عن عائلة أمه وأبيه: فطباع عائلة راسين هادئة، يتميزون بالاحتشام واللباقة والورع بينما كانت عائلة «سكولان» - وهي عائلة أمه - معروفة بالطبع الخاذ، وحب السبارة، والجور. وقد أُلحِد الطبعان في شخصيته، رغم أنه عاش في كنف جدته بعد وفاة أمه وأبيه وهو في الرابعة من العمر.

تابع دراسته في «البوررويال»، وتعمق في الأدب القديم والإنجيل، وما إن عرض أول مسرحياته «التيبايد أو الإخوة الأعزاء» (1664) حتى علا ثيابه، ولاهق إعجاب موليير وبوالسر، ونبالت فحائنه تباعاً في مسرحياته: «الديومكس»، «بيرنيس»، «باجازيه». وبعد انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية حقق ذروة الجهد بعرض «ميتيدات» و «افيجيبيا» و «فيلدر». وجعلت منه مسرحية «افيجيبيا» ثودجاً للعقيدة الشابة المباركة من الله، فبجاحتها كان تاريخياً، وغرست أربعين مرة دون القطار. وفي سنة 1677 صار كاتب سيرة الملك، وشخصية رسمية اعتبارية، ففوت همتة، وقل إنتاجه، وما كتب شيئاً ذا قيمة سوى مسرحيته «آتالي». التي نتحدث عنها فوراً.

انظر: كالفيه، نفسه، ص. 357-358. والنظر: معجم بورداص، نفسه، ص. 635-640. وانظر:

بينشو (بول)، أخلاق العصر العظيم، باريس 1948، ص ص 214-257.

205 - Athalie شخصية من العهد القديم اسمها «عثلّا» ورد ذكرها في «كتاب الملوك الثاني» الإصحاح الحادي عشر خاصة. وهي بنت إيزابيل وأشعب ملك السامرة. كانت بطلنة صراع الأسيرة المالكة لبني إسرائيل الغرباء عن القدس، ضد أسرة يهوذا المالكة. تزوجت من يهورام ملك يهوذا، وانجبت منه ولداً اسمه «أخزيا» وصار ملكاً بعد أبيه. وبعد أن قتل يهوذا، قررت عثلّا أن تبني السلالة الملكية لبني داود. ولما لم يكن بينها وبين الملك قرابة سوى أجداده من «أخزيا» أقدمت على خنقهم، وما لبثت

وجليلة ببساطة إلى حد أن العصر الملكي لم يستطع أن يفهمها. وأكد أيضاً أن سلسلة المسرحيات التاريخية لشكسبير، تمثل ملمحاً هاماً من ملامح الملحمة. لكن الشعر الغنائي هو الغالب عليها خاصة؛ فهي لأعيقه إطلائاً، وتنبني لمطلباته، وتتخذ بأشكاله كافة، الجليلة حيناً كما في شخصية «أرييل»²⁰⁶، والمتنافرة - المضحكة حيناً آخر في شخصية «كاليبان»²⁰⁷. إن عصرنا، المسرحي قبل كل شيء، حتى يحكم

«منهم سوى «يهوذا»»، الذي تربى في المعبد، وثار لإخوته من أمه التي احتلت العرش مدة ست سنوات، وأعاد العرش إلى أسرة يهوذا.

تمثل «عثلى» صراع الوثنية ضد التوحيد: صراع بعل الوثني ضد يهوا، ومن هنا استقى راسين موضوع مسرحيته مع بعض التعديل: فالشخصية المركبة في المسرحية هو الله. وعظماً هي الملكة المغضوب عليها والمعتدى بها لإعادة العرش إلى الملك الحقيقي، والله الحق. أي أن المسرحية دينية قبل كل شيء، فالله يدير الأحداث، ويهيء كل شيء لظهور المسيح. ولكنها مسرحية إنسانية؛ إذ تصور لنا «عثلى» وهي تعذب وتعاني إلى حد ينير الشفقة، وإذ تبين، على الطرفين المقابل، حقيقة الشعور الديني الذي يقود القلوب كلها نحو الفعل والتحمل. ويضيف كالفين أنها مسرحية سياسية؛ ما دامت تدلن خطوة عظيمة غير الشرعية، وتعبد الحق لأصحابه الشرعيين. انظر: كالفين، نفسه، ص 377-378. وانظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 97.

206 - شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، ترمز إلى روح أثرية لا توصف ولا يمكن الإمساك بها، ساحرة الجمال، تحب غناء الأغاني المليئة بالبحث، كما تحب إنشاء الشعر. وتمثل شخصية أرييل القوى القادرة على قيادة الخيال والسحر. ولكن هذه القوى تتمتع بوجودها للماتها فقط، فهي لا تستطيع أن توجد بصورة حقيقية إلا إذا تمها لها إنسان خالق بأن يطلق عليها أسماء، ويجبرها على اتخاذ شكل ملموس. وهذا الإنسان - في المسرحية - هو «بروسبيرو» (الذي يحضر الأرواح الخيرة كي يخلق الدم عند أعدائه، وينطق خلال المسرحية بالحكمة والتجربة؛ لذلك يعتقد النقاد أنه تجسيد لشكسبير ذاته).

والوجود - الغائب بشكله الذي لا يوصف، ولا يحاط به، موح بفكرة «الجليل».

207 - شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، وهو الابن القبيح -

ذلك، غنائي للغاية. إذ توجد أكثر من علاقة بين البداية والنهاية؛ ففي غروب الشمس شيء من شروقها؛ مثلما يعود العجوز طفلاً. لكن هذه الطفولة الأخيرة، لا تشبه الطفولة الأولى؛ فهي كمية بقدر ما كانت الأولى سعادة. والأمر نفسه موجود في الشعر الغنائي. فعلى حين أنه، في فجر، ولادة الشعوب، متألق، وحالم، مع التكوين، وينغلق على سيفر الرؤيا المتوعد. القصيدة الغنائية المعاصرة مأهمة دوماً، ولكنها لم تعد غيرةً. لأنها تفكر أكثر مما تتأمل؛ وهواجسها اكتساب. ونرى أن ربة الشعر هذه، في ولادتها، قد تلاقحت مع الدراما.

لكي نجعل الأفكار التي خطنها محسوسة من خلال صورة، سنشبه الشعر الغنائي البدائي ببحيرة صافية تعكس الغيوم ونجوم السماء؛ والملمعة هي أهتر ينبع منها، ويجتاز، وهو يعكس ضيقته، الغابات، والقرى، والمدن، ليصب في محيط الدراما. وفي النهاية، الدراما، كالبحيرة، تعكس السماء، كالنهر، تعكس ضفافها؛ لكن لها، وحدها، لجنتها، وإعصاراتها.

«للساحرة» «سيكوراكس»، كان أول قاطني الجزيرة السقي قاد إليها الطباع كلاً من «بروسبيرو» وابنته «ميرندا». حاول بروسبيرو أن يهديه سواء السبيل، ويُخرجه من طباعه الرعيدة، والزائلة الدليلة، إلى عالم الضمير والتوبة. ولكنه يعذب معه كثيراً. إذ إن «كاليبان» حاول أن ينهك صرمة «ميرندا»، وعندما أخفق، ثار على والده الذي جهد ليعلمه الكلام، ويُلق شيئاً فشيئاً من طبيعته الوحشية الفظة. لقد كانت غاية بروسبيرو من تعليم كاليبان مبادئ الحضارة لصالح الطرفين، إنما ضمن علاقة ضيق المسعمر (بروسبيرو) بالمستعمر (كاليبان). وأخفق أن يحصل كاليبان على تعلم اللغة لم يسهم إلا في زيادة وعيه إصغاره، ولوضعه بعد أن احتل بروسبيرو جزيرته؛ فهو يقول له: علمتني الكلام، والفائدة البتة التي جنيتها من ذلك هي أن أكونك. فليداهمك الطاعون الآخر لأنك علمتني لغتك. وقد جعل «ارلست ريان» من كاليبان رمز الشعب الذي تضطهده السلطة، ويعني ذاته شيئاً فشيئاً وأخيراً يتفضّل للحصول على حريته. انظر: معجم بوردا، نفسه، ص. 183-80.

إذاً كل شيء يُقضي إلى الدراما في الشعر الحديث. الفردوس المفقود 207 دراما قبل أن تكون ملحمة. فمن المعروف أنه تمثّل لخيال الشاعر أولاً على شكل دراما، وأن هذا الشكل سيقى مطبوعاً في ذاكرة القارئ، مادامت البنية المسرحية القديمة بارزة تحت الصُّرُح الملحمي لـ «ميلتون» 207! عندما أنهى «دانتي أليجييري» «حجيمه» للرعب، وأغلق أبوابه، ولم يسق أمامه إلا أن يسمي مؤلفه جعلته سليفة عبقريته يرى أن هذه القصيدة المتعددة الأشكال انبثاق من الدراما وليس من الملحمة؛ فكُتِبَ في مقدمة بناء الأثر الشامخ، وبرشته البرونزية: الكوميديا الإلهية *Divina Commedia*.

نحن نرى إذاً أن شاعريّ العصور الحديثة وحدهما اللذين يبلغسان حجم شكسبير، ينضمّان إلى تفرده. ويتعاضدان معه ليطلعوا بالطابع المسرحي شعراً كله؛ فهما مثله، ممزوجة بالمتنافر - المضحك والجليل، وبعيداً عن أن نرمي دانتي وسيلتون، في هذا البناء الأدبي المائل المستند إلى شكسبير، نقول إنهما بمعنى ما، دعائنا الصُّرُح الذي هو عموده المركزي، وكتفا القبة الذي هو غلقها 208.

فلنسمح لنا أن نتناول هنا من جديد بعض الأفكار التي نطلقنا بها سابقاً، والتي ينبغي الإصلاح عليها. لقد وصلنا إليها الآن، وينبغي أن نتطرق منها.

منذ قالت المسيحية للإنسان: «أنت مزدوج، أنت مكوّن من كائنين، الأوّل هالك، والثاني خالد، الأوّل جسدي، والثاني أثيري، الأوّل تكبله الشهوات والعواطف والهوى، والثاني شمول على أجنحة الحبيّة والحلم، هذا دائماً مُنَحَنٍ باتجاه أمّه الأرض، وذاك منطلق دائماً نحو وطنه السماء»، منذ ذلك اليوم خلقت الدراما

208 - La Clef، المُلقب: عقد بارز فوق كتف الكنيسة وما شابه قبتها.

وهل هي شيء آخر غير التضاد المعروف، وغير هذا الصراع الدائم بين مبائين متناقضين وحاضرين باستمرار في الحياة، يُخاصمان الإنسان من المهد إلى اللحد؟
ولدت الشُّعر من المسيحية؛ إذاً الدراما هي شِعْرٌ عَصْرُنا؛ ولما بع الدراما هو الواقعي؛ والواقعي ينتج عن التآلف الطبيعي بين نموذجين؛ الجليل والمثافر - المضحك، اللذين يتقاطعان في الدراما، كما يتقاطعان في الحياة والإبداع. لأن الشعر الحقيقي، الشعر الكامل، كامن في تناسق المتضادات. ثم إنَّ الألوان قد حان لنقول بجهارة، "كلُّ ما يوجد في الطبيعة يوجد في الفن، وهنا على الخصوص، الاستثناءات قد تؤكد القاعدة.

إننا، وقد التزمنا وجهة النظر هذه، لتقويم قواعدها الاصطلاحية المتواضعة، ولتدبر هذه المآهات المدرسية كلها، ولحلَّ كل هذه المشكلات المعقدة التي بناها نقاد القرنين الماضيين حول الفن ينعاء، مصدومون بالغفلة التي فُرغت معها مسألة المسرح المعاصر من مضمونها. فليس أمام الدراما سوى خطوة واحدة كي تسحق "كلَّ صغار العنكبوت التي اعتقد خُرَّاس مملكة «إليبيوت»²⁴⁹ أنهم سيقيدونها بهم وهي نائمة.

وهكذا إنَّ زَعَمَ الأدعياء الطائشون (والمُدَّعي لايتنافي مع الطائش) أنَّ المشوّه والقبیح، والمثافر - المضحك لا ينبغي أن يكونوا أبداً موضوع محاكاة للفن لأجنياسهم

249 -- مملكة «إليبيوت» واحدة من الأماكن التي نزل بها بطل رواية «أوليفر تويسست» للكاتب الإنكليزي «جون تان سويت» (1745-1867)، فأهالي هذه المملكة لايزيد طولهم عن (13) سنتيم. يحكمهم امبراطور يشاركه الوزراء. وطريقة التربية عندهم مختلفة عن النظام الأسروي. حيث يؤخذ الأطفال إلى معسكرات خاصة بعيدة عن الأسرة بما يشبه نظام المدن الفاضلة. وقد يكون المقصود بـ «صغار العنكبوت» أهالي مملكة «إليبيوت» نظراً لصغر حجمهم. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 602-603.

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفن. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبلاً؛ لكنهما دافعان قويان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طردهم من حصتهم إلى خط مراقبتهم الثاني، حدّوا حَظُّهم للمتنافر - المضحك المقترن بالتحليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 - Tartuffe - بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بيريل، وزوجته إلير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام قسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضدّه. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لمن يحبها وهو الشاب «فاليير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل إلير لإقناع زوجها من جانب طرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلير إلا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن يختبئ زوجها تحت الطاولة لسماع الحديث، ولم يصدّق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هدّده بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تثير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون. كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 - Pourceaugnac، بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتيجج باللقاب القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضّر، ولكنه سلّم مجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريفيتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليستزوّج من الفتاة «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زواجه، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن انظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 803.

فزيهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونياك يمثل الروح. فمخاضا الفن هذان، إن منعنا أعضائهما من التداخل، فيما لو فصيل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان شأراً للجميع، يتشأن من جهة، تجريدات للردائل والنقائص، وبذلك من جهة أخرى تجريدات للمجرمة والبطولة والمفضلة

وسيزهد كل من هذين النموذجين، المفعولين هكذا، والمستقلين، في سبيله، تاركين بينهما الواقع، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثم ينتج أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء ما يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أو على الأقل أن نذكرها، كل شيء يترابط، ويختزل كما في الواقع. يأخذ فيها الجسم دوره كدال الروح، ويعتني الناس بالأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزوج في اللعبة، بالتزيب ساخرين ومُرعبين، وأحياناً مرعبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولأذهب إلى العشاء²¹² وهكذا سينتقل من مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تدرس الامبراطور

212 - يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيفو مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطئاً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً، فهي تعبر عن مواقف منطقية على المارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألقى الامبراطور الروماني «دوميتيان» (96-117) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الدرس التي يجب الامبراطور لحمها الفاسخ موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عترة يفسد أخلاق شباب أثينا، والجور على تجرّع السم ينشغل لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «أسكليبيوس». والملكة العذراء «اليزابت» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلس وتلفظ باللاتينية كأنها لتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتحرّج السّم ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كسي يُطالب بشأن يُضحّى بِذِيكُ من أجل «آسكلوبيوس»²¹². وهكذا تغلف الملكة «إليزابيت»²¹² الإيمان، وتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكيوشى «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلاقه، المعلم «أوليفييه - لو - ديبابل». وهكذا يقول كرومويل: البرلمان في حقيقتي، والملك في حبيبي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأول» سيلطخ بالخبر وجه قسائل الملك الذي رُدّها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصّر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقة، مهما كانوا كباراً، كانوا هازلأ يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سببُ أنّهم مسرحيون. كان نابوليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فإشراق الروح الحميّسة هذا الذي يفتح قلباً، يُثير الفنّ والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصةُ الدراما والحياة.

وثمة شيء مُدهش هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرط مايتأملون الوجود، ويفجّرون منه السخرية المرّة، وإبراز التهكّم والمُزء من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يُغنّون محزونين بعمق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

«- وريشيليو (1585-1642) صاحب الوأي والمطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاورة الأب الواعظ «جوزيف» الكيوشى (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «الموجّه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورشد تمرّكاتهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثوّار، ويستمع رغماً عنه إلى ترّغاته. ذلك كله من مظاهر تقابل الجليل والمتأفّر - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كتيباً، و «موليير» مُغتَمّاً، وشكسبير سوداويّاً.

إذاً المتنفر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيها بمنصراً
موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كتلة مُتَحَنِّسة، وطباع كاملة:
داندان 213، وبروزياس 214، وتريستوتان 215، وبريدوازون 216، ومُرتية جوليس 217،

213 - بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل
خسيس يحدث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فتزوج من نسب شريف فصار اسمه «سيد الداندانية».
ولكنه ظلّ خسيساً وتعزّض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بحله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعتف
نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حائل غاضب، يُعاني المِراة
بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرء أن
يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس الملق في ربة الكبش.
انظر: معجم الشخصيات ص. 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «ليكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس غودج للإنسان الضعيف السلي
لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولذفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه فليلك روما، ويريد أن يعيش
بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجة الثانية لصالح ابنه الأصغر «آسال»، ويتبرأ من ابنه البكر «ليكوميد»
الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمه بالتآمر على عرشه، ويوشك على إعدامه. وعندما تنفض روما في
وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية
الحالوة. انظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالمات» (1672) لـ «موليير»: تريستوتان يعني بالفرنسية الخنق
ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكثر متحذلقني صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته
تدير رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه
يخفي نفاقاً كففاق طرطوف، وطمعاً، وشهوة عارمة. وهو كالتعلب، يتظاهر بالركة والعومة حتى
يحصل على مُراة، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قاضي سيفصل في
قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلعثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهجم بالشكل القضائي أكثر ...

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفن. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبيلًا؛ لكنهما دافعان قويان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طردهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، جدّوا حطّهم للمتنافر - المضحك المقترون بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 - Tarriffe - بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «مولير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بربيل، وزوجته إلير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام قسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضده. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لينن إليها وهو الشاب «فالير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل إلير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلير إلا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن يختفي زوجها تحت الطاولة ليستمع الحديث، ولم يصدق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هدّده بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تشير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 - Pourceaugnac، بطل مسرحية مولير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتبجح بالقابه القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضّر، ولكنه سلّم مجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ويليتين تلبسان قناعاً، وجعلهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليستزوّج من الخناج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زواجه، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن أنظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 803.

نريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونيكا يمثل الروح. فجذعا الفن هذان، إن متعنا أغصانها من التدخل، فيما لو فُصِّل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجمع، يتشأن من جهة، بتجريدات للذائل والنقص، ويتشأن من جهة أخرى بتجريدات للمجربة والبطولة والفضيلة

وسيدهب كلٌّ من هذين النموذجين، المفصولين هكذا، والمستقلين، في سببها، تاركين بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثمّ ينتج أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء ما يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أو على الأقل أن ندركها، كل شيء يتباطئ، ويُختزل كما في الواقع. يأخذ فيها الجسد دوره كالروح، ويمضي الناس والأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومُرعِبين، وأحياناً مرعِبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولتذهب إلى العشاء²¹² وهكذا سيتناول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تَرس الامبراطور

²¹² - يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيفو مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً؛ فهي تعبر عن مواقف منطوية على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألغى الامبراطور الروماني «دوميتيان» (96م) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الترس التي يحب الامبراطور لحملها الفاخر موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عبثاً بالفساد أخلاق شباب أثينا، والجبر على تجرع السمّ ينشغل، لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «آسكليبيوس». والملكة العلراء «إليزابيث» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلسف وتتلفظ باللاتينية كأنها لتتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتجرّع السُّمّ ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كسي يُطالب بأن يُضحّي بدينك من أجل «أسكلوبيوس»²¹². وهكذا تخلف الملكة «إليزابيث»²¹² الألمان، وتكلم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكبوشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلاقته، المعلم «أوليفيسه - لو - ديابل». وهكذا يقول «كرومويل: البرلمان في حقيبي، والملك في حبي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأول» سيلطخ بالبحر وجه نائل الملك الذي ردها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصصر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كائناتٌ هائلاً يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سبب أنهم مسرحيون. كان نابوليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فأشراق الروح الخمسة هذا الذي يفتح قليلاً، يُنير الفنّ والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصة الدراما والحياة.

ولمة شيء مُدهش هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرط مايتأملون الوجود، ويفتخرون منه السخرية المرة، وإبراز التهكم والمزء من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يَغْدُون عذونين بعمق. إنهم «ديتوقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقلطس» (رمز التشاؤم).

- «وريشيليو (1585-1642) صاحب الرأي والمتطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاورة الأب الواعظ «جوزيف» الكبوشي (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «المُرْجَم الحفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورمّدهم نكرانهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثوار، ويستمع رغماً عنه إلى ترثاته. ذلك كله من مظاهر نقابل الجليل والمتألم - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كتيباً، و «موليير» مُعْتَمَداً، وشكسبير سوداورياً.

إذاً التنافر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما، وهو ليس فيها عنصراً موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كُتْلَةُ مُتَجَانِسَةٍ، وطباع كُتْلَامَةٍ: داندان 213، وبروزياس 214، وتريسُوتان 215، وبريدوازون 216، ومُريَّة جولبيست 217،

213 - بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل خسيس محدث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فستزُوج من نسب شريف قصار اسمه «مسيّد الداندانية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعرض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعنف نفسه والآخرين، ويُقيم مراجعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حاقِد غاضب، يُعاني المِصْراة بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرأة يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس المعلق في رقبة الكباش. النظر: معجم الشخصيات ص. 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الذي لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه مَبْلُك روماء، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجته الثانية لصالح ابنه الأصغر «اتال»، ويتبرأ من ابنه البكر «نيكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يجهمه بالتآمر على عرشه، ويوشك على إعدامه. وعندما تنتفض روما في وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الحالية. النظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالمات» (1672) لـ «موليير»: تريسُوتان يعني بالفرنسية الأختى ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك، لأنه من أكثر متحدثي صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته تدبر رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه يخفي نفاقاً كثافاً طرطوط، وطعماً، وشهوة غارمة. وهو كالتعلب، يتظاهر بالرقّة والنعموة حتى يحصل على مُرَادَةٍ، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قاضي سيقفصل في قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهجم بالشكل القضائي أكثر...

ابتداءً ألفَ منفذٍ إلى الجليل وأن أرقاهم يموت بالمبتذل والتهكُّمي. وهكذا، وهو غالباً غير ممسوك به، وغير مُلاحظ، يبقى حاضراً دائماً على المسرح، حتى عندما يصمت، ويتخفى. فيفضُّلة تنتهي الانطباعات الرتيبة. فشرة يُلقى في التراجيديا الضحك، وطوراً الرعب، يجمع الصيدلي «رومي»²²²، والساحرات الثلاث بـ «مكبث»²²²، وحفاري القبور بـ «ساملت»²²². وفي النهاية يتمكّن أحياناً دون نشاز، كما في مشهد الملك لير وبهلولة²²²، من إدماج صوته الصارح بأكثر أشكال موسيقى الروح جنالاً، وأكثرها فجائية، وأكثرها تأملية.

ها هو ما عرّف كيف يُدعه من بين الجميع، وبطريقة خاصة به؛ إذ إنّ تقليده غير مُجدٍ بقدر ما هو مستحيل، إنه شكسبير، إله المسرح هذا، الذي يبدو أنه اجتمعت فيه، كما في ثالث، العبقريات الثلاث البارزة في مسرحنا: كورنيه، وموليير، وبومارشيه.

الوحدات الثلاث

إننا نرى كم يتهدّم التمييز الاعتباطي بين الأجناس بسرعة أمام العقل والذوق.

222 - في المسرحيات المذكورة مواقف مضحكة - مكبة: فالصيدلي يُساحر روميو الذي يشترى السم ليتصر ويقول له: لو كان عندك قوة عشرين رجلاً لأنهلك هذا السم، والساحرات الثلاث يهرجن أمام مكبث وهو في قمة التأزم النفسي، وحفّارو القبور يتشلون الجساجم، ويتذرون بشكلها عمالين أنه يحضنوا مهن أصحابها؛ فهذا يقول هذه جمجمة محام، وآخر يقول إنها جمجمة طبيب الخ. وبينما كان الملك لير يرتعد من البرد، ويلعن حظّه بعد فجيعته بانتيه، يدخل «كنت» الكوخ ويسأل: من هناك؟ فيجيب بهلول: هنا بجلالة وبهيلة، يعني رجل عاقل ورجل أبله.

وفي رأي يغزو يتفرد شكسبير بإبداع هذه المواقف المتنافرة - المضحكة -

وستُهدم بسهولة أيضاً قاعدة الوجدتين المزعومة ونحن نقول: الوجدتين 223، لا الوحدات الثلاث، على اعتبار أن وحدة الحدث أو المجموع، وهي وحدها الحقيقية والمدعّمة لم تكن، منذ زمن طويل، موضع خلاف.

لقد هاجم هذه القاعدة الأساسية من القانون الأرسطي - الزائف معاصرون متميزون، وأجانب، ووطنيون، تطبيقاً ونظرياً. وفوق ذلك، لم يتوجب أن تكون المعركة طويلة. فمن الهزّة الأولى تقصّفت. وكم كانت هذه العارضة الخشبية للحربة المدرسية القديمة منخورة!

أما الغريب في الأمر فهو ادّعاء الروتينيّين أنهم يسندون قاعدة الوجدتين على

223 - قانون الوحدات الثلاث (وحدة المكان، والزمان، والحدث)، هو أوّل ماسعت الحركة الرومانتيكية لتدميره. وكان يُعتقد أن «أرسطو» هو الذي ابتكره في كتابه «فن الشعر»، والحقيقة خلاف هذا؛ لأنه لم يفعل أكثر من استنباط قواعد الوحدات المذكورة من نماذج تراجمية إغريقية مكتوبة. حتى إن مجموعة من التراجمات لم تُراجها وُكِّت خارج إطارها: ففي مسرحية «إلياس» لـ «سوفوكليس»، يتغير مكان المشهد؛ إذ ينتحر إلياس أمام أعين المشاهدين، على شاطئ معزول وبعيد عن المكان الذي كان يندب فيه جنوده وعازره (وكذلك في مسرحية «الأومينيديات» لأسخيلوس، وفي مسرحية «الضفادع» لأريستوفانس. إذا أرسطو لم يستطع أن يفرض وحدة المكان على الكاتب التراجيدي. وعلى أوجح الظن بقي الأمر مفتوحاً إلى أن جاء «شابلان» وفرض بسلطته العليا الوحدات الثلاث على الفن المسرحي الجديد (الكلاسيكي)، ثم صار «خوري أوبينيكا» الشارح الرسمي لها، وعَلّقها على مشجب أرسطو. وكان «لامت» (1672-1731) أول من رفض هذه الوحدات وثار عليها منذ بداية القرن الثامن عشر. ولايفعل فيكتور هيجو في مقالة كرومبول - كما لاحظ بعض الدارسين - أكثر من تكرار أفكار La Motte، لاغياً وحدة الزمان والمكان باسم مشابهة الواقع، والدقة التاريخية لتلون الخلي، ومفترضاً أيضاً أن هناك وحدتين فقط لا ثلاث وحدات وفق ما يَئِن النص، النظر: الأدب الفرنسي من خلال نقاد معاصرين، نفسه، ص. 588-589.

مشابهة الواقع، بينما الواقع بالتحديد يقلل المشابهة. فأي شيء أكثر ابتعاداً عن الواقع وأكثر عيشية، بالفعل، من هذا الرواق، وهذه الواجهة المزينة بالأعمدة، وهذا المدخل، أي من المكان المتبدل الذي تطلّغ تراجيدياتنا بالقدوم لِمُتَعَمِّل فيه، حيث يصل المتأمرون، ومن المعروف كيف يصلون، ليهاسجوا الطاغية، ويصل الطاغية لِيُهَاجِم المتأمرين، وكلّ بدوره، كما أنهم يتحدّثون فيما بينهم على الطريقة الرعوية:

Alteris Canemus , amant altera Camenae

فأين نرى رواقاً، وواجهة مزينة بالأعمدة على هذا الشكل؟ وأي شيء أكثر تضاداً مع مشابهة الواقع، ولن نقول مع الحقيقة؛ لأن المدرسين يسترون خصوصياتهم؟ ينتسج من ذلك أن كل ما هو أكثر تُمَيّزاً، وحميمية، وتعلية، كما يحدث في المدخل، أو على الملتقى، أي المسرحية كلها، يحدث في الكواليس. فإلى حد ما، نحن لانرى في المسرح إلا مِرْقَئِي الحدث، أما يدها ففي مكان آخر. وبإدخال المشاهد، لدينا قصص، وبدل اللوحات، لدينا أوصاف. وثمة شخصيات، خطيرة موهوبة، كما في الجوقة الغدقة، بيننا وبين المسرحية، تأتي لحكي لنا عما يجري في المعبد، والقصر، والساحة العامة، إلى حد أننا نحاول مِرَاراً كثيرة أن نصرخ بهم: «حقاً إنما قودونا إلى تلك الأمكنة، ينبغي أن تتسلّى فيها جيداً، ولا بُدَّ أن رؤيتهم جميلة!»، وعلى هذا سيُحيون دون شك: «ربما سلاكم وشدّ اهتمامكم، لكن المشكلة ليست هنا؛ فنحن خرس الشرف لبرّة الشعر الفرنسية». هي ذي المسألة!

سَيقال: لكن هذه القاعدة التي تنشرونها مُستعارة من المسرح الإغريقي ... فيم يشابه المسرح والمسرحية الإغريقيان مسرحيتنا ومسرحنا؟ ومن جانب آخر لقد أنشأ سابقاً أن الانتشار العجيب للمسرح القديم كان يسمح له بأن يشمل جهة بأكملها،

على نحو أن الشاعر كان يستطيع، بحسب متطلبات الحدث، أن ينقلها كما يشاء من زاوية في المسرح إلى أخرى، مما يتطابق تقريباً مع تغيرات الديكسور. يالؤه من تناقض غريب! إن المسرح الإغريقي، المستخلم كلياً لهدف وطني وديني، حُرُ بطريقة مغايرة الحرية مسرحنا الذي يقتصر موضوعه، مع ذلك، على المتعة، أو، إذا أردنا، على تعليم المُشاهد. فالأول لا يرضخ إلا لقوانينه الخاصة، على حين أن الثاني يدأب على شروط تجعله غريباً عن جوهره. الأول فنّي، والثاني اصطناعي.

بدأنا ندرك، في أيامنا، أن المكان الحقيقي واحد من أول عناصر الواقع لأن الشخصيات التي تتكلم وتنصرف، ليست وحدها من يحفر في ذهن المشاهد الأثر الصادق للأحداث. فالمكان الذي حدثت فيه مصيبة ما، يغدو شاهداً مُخيفاً عليها، وغیرَ منفصل عنها؛ إذ إن غياب هذا النوع من الشخصية الخرساء يُنقص في المسرحية شأن أعظم أحداث التاريخ.

فهل يجزئ الشاعر على قتل «ريزيو»²²⁴ في مكان آخر غير غرفة «ماري ستوارت»²²⁴؟ وعلى طعن «هنري الرابع»²²⁵ في مكان آخر غير شارع

224 - Rizzio (1535-1566) كان أميناً للسِرّ عند مسير دوق السافوا في إيقوسيا، ثم استقرّ به المقام هناك، وصار مستشاراً عند ملكة البلاد «ماري ستوارت» (1542-1587)، ورجلها القاتل، فدبعت الحاشية بزوج الملكة «هنري دازلي» إلى الاعتقاد أن ريزيو يجب الملكة، فما كان من الزوج إلا أن قتل غريمه المزعوم أمام عيني الملكة في قصر هولي رود. انظر: موسوعة برتي روبر، نفسه، ص 1567.

225 - هنري الرابع (1050-1106)، ملك الكلترا، هو ابن هنري الثالث اختلف مع البابا غريغوار السابع الذي عزله سنة 1076، وعصا هنري أمره، ودخل ألمانيا، وروما وتعاون مع عدو البابا الذي عينه امبراطوراً. وبعد موت البابا جاء خليفته ومارس عليه ضغطاً كانت نتيجته استعادة روما سنة 1093. مما حل أبناء هنري على الثورة ضده، ليتشرّد محزوناً ويقتل في مدينة لييج. المرجع السابق، ص 84.

«فيرونري»، تعوقه كلياً العجلات والعربات؟ وعلى حَرْق «جسان دارك»²²⁶ إلا في السوق القديسة؟ أو على إيفاد دوق «غيز»²²⁷ إلى مكان غير قصر «بلوا» حيث أثار بظموحه غليان جمعية شعبية؟ وعلى إعدام تشارلز الأول²²⁸ ولويس السادس عشر إلا في هذه الساحات الكثينة حيث يمكن أن نرى منها «ويست - هال» و«الاندلي» «النويليري»، كما لو أنَّ مشانقهم تُستخدم قُرطاً لِقَصْرهم²²⁹؟

وليست وحدة الزمان بأصلب من وحدة المكان. فالحدث، المصور بقوة في أربع وعشرين ساعة، مثير للسخرية بقدر ما هو مضمون في الرواق. لكل حدث فترة الزمنية الخاصة، ومكانه الخاص أيضاً. ما أعجب أن نُصِبَ جرعة الزمن نفسها على الأحداث كلها! وأن نطيق المقياس نفسه على كل شيء²³⁰ إنه لمن دواعي الصالحات

226 - جان دارك (1412-1431)، قديسة كانت تحكي قصة سماعها لأصوات خارقة (صوت القديس ميكايل، والقديسة كاترين) تأمرها بأن تهب نفسها لفولسا التي كان الإنكليز يحلجون الجزء الأكبر منها. وهكذا أقتعت الملك برسالتها السماوية، وراحت تقوض المعارك في سبيل تحرير بلادها. أسرها الإنكليز سنة 1430 وحاكموها بوصفها ساحرة تتعامل مع المردة، وتم حرقها حية في 29 أيار سنة 1431، في سوق مدينة «روان» القديسة. المرجع السابق، ص. 950-949.

227 - دوق غيز (1550-1588)، كان يُلقب بالمشعرج، كما كان مشهوراً بشجاعته. سقى للملك انتصارات كبرى على الأتراك، والألمان، وعند عودته إلى باريس لاقى شعبية عظيمة تشجعه، وقد سمح للملك أن يهرب من المدينة، لكن الملك أرسل يطلبه إلى مدينة «بلوا»، وقتله هناك. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 806.

228 - ذكرنا أن كرومويل هو الذي أعدم الملك تشارلز الأول، وتم إعدامه في مساحة يقضي إليها أو ينطلق منها نهج «ويت - هال».

229 - أما الذي أعدم لويس السادس عشر فهم رجال الثورة الفرنسية (روبيسيير)، وذلك في الساحة الغربية لحدائق النويليري الواقعة بين الشانزليزيه، ومتحف اللوفر.

230 - Campistron (1656-1723) كاتب فرنسي تعاطى كتابة الأوبرات، والغزليات، قشعه راسين.

إصرار الحذاء على أن يُدخل الحذاء نفسه في الأقدام كآفه. فإن تنصالب وحدة الزمان ووحدة المكان كقضبان قفص، وأن يُدخل فيهما بخلدسة، وبأمر من أرسطو، كل هاهنا الأحداث، وهذه الشعوب، والصور التي يُعريها العناية الإلهية على أوسع كتلة من الواقع! فهذا يعني تشويهاً للناس وللأشياء، وإغضاباً للتاريخ. ونُقل بعبارة أفضل: ذلك كله سميوت، أنشاء العمالية؛ وهكذا يصل المشوّهون المذهبيون إلى نتيجةهم الطبيعية: ما كان حقاً في التاريخ يموت في التراجيديا. لهذا السبب، لاينغلق قفص الوحدين غالباً، إلا على هيكل عظمي.

وفيما لو تمكنت أربع وعشرون ساعة أن تكون مشمولة بساعتين، فمن المنطقي أن أربع ساعات يمكن أن تشمل ثماني وأربعين ساعة. إذاً وحدة الزمان عند شكسبير لن تكون هي ذاتها عند كورينه. يا للشفقة!

ومع ذلك، ها هي المنازعات، البائسة التي يصطنعها الحسد والرتابة والسطحية مع العبقريّة، منذ قرنين! وبهذا «نُبقينا» حدود اندفاع أعظم شعرائنا. وقصصنا أجهلهم بمقصد وحدتي (الزمان والمكان). وماذا أعطونا بدل ريش النسر المقصوصة من كورينه وراسين! أعطونا «كامبيسرون».

نحن نتصور أنه يمكن القول: في تغييرات الديكور المعهودة جداً، شيء ما يشوِّش المشاهد ويُغيِّبه، ويُؤلِّد في وعبه أثراً من التألق؛ ومن الممكن أن تتطلب عمليات النقل المتفادّة من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، عروضاً

- إلى دوق فاندرم فنجح في أوهراته، وتحسن وضعه الاجتماعي. ولكن معظم المزايا التي كتبها آلت إلى السبائ فاسلوب كامبيسرون ذي الروح الرعوية، لم يجسد سوى المشاعر المصطنعة التي لا قيمة لها، ولا يمكن أن تُقارن بما جاء به راسين وكورينه. النظر: معجم بوردايس، نفسه، ص141.

مضادة تصيب المشاهد بالبرود؛ ويجب الخوف أيضاً من ترك ثغرات في مكان حدث ما، تمنع عناصر المسرحية من التباطؤ العضوي فيما بينها، وفوق ذلك تلبيل المشاهد لأنه لا يتسبب حساب ما يمكن أن يحدث في هذه الفراغات.... لكن هنا بالتحديد سموات الفن، إنها من تلك العقبات الخاصة بهذه الموضوعات أو تلك، التي لا يستطيع أن يبدل بالحكم عليها قطعاً. على العبرة أن قلها، وليس على كُتب تقعيد الشعر Les Poétiques أن تتجنبها.

قد يكفي، في الختام، لبيان عبثية قاعدة الوجدان، سبب أخير مأخوذ من أحشاء الفن. إنه وجود الوحدة الثالثة، وحدة الحدث، وحدها التي يقبلها الجميع لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا عين ولا ذهن البشريان قادران على الإحاطة بأكثر من كل واحد في الوقت نفسه. هذه الوحدة ضرورية بقدر عام جدوى الوجدانيتين الآخرين. فهي التي تسجل وجهة نظر المسرحية، والحال أنها، حتى بالملك، تستبعد الوجدانيتين المذكورتين، ولا يمكن أن توجد في المسرحية ثلاث وحدات، إلا إذا أمكن وجود ثلاثة أفاق في لوحة واحدة. وفضلاً عن ذلك، لنحس من أن نخلط بين وحدة الحدث وبساطته. لأن وحدة الحدث لا تنشر، في أية طريقة، الأحداث الثانوية التي ينبغي أن يقوم عليها الحدث الرئيس. يجب فقط أن تتجاذب هذه الأجزاء الخاضعة بمذاقة للكل، دون توقف إلى الحدث المركزي، وتتمتع حولها في مختلف المراتب، أو بالأحرى، على سائر أصعدة المسرحية. إن وحدة الحدث، هي قانون المنظور في المسرح.

سيصرخ الرعباء على الفكر: لكن عبقریات كبرى تحلّت، مع ذلك، القواعد التي ترفضونها! - أجل، يا للأسف! وماذا كان بإمكان هؤلاء الرجال الرائعين أن

يفعلوا إذا لو تركوا يفعلون؟ إنهم، على الأقل، لم يقبلوا قيودكم دون مقارسة. يجب أن نرى كم جاهد بين كورنيه، المنزعج في بدايته من أجل رائحته «السيد»، ضد «ميريه»²³¹ و «كلاغيريه»²³² و «دوينسك»²³³ و «سكوديري»²³⁴ وكم أهمل،

231 - Malet (1604-1686) شاعر مسرحي فرنسي، وضع لمسرحيته الواجيدية «سيلفانير» مقدمة جعلت منه مبتدع قواعد المسرح الكلاسيكي وذلك سنة 1631، وفي سنة 1634، كتب مسرحيته «سوفلوب» بحسب تلك القواعد، وتعتبر أول مسرحية كلاسيكية، مع أنها تخالف القواعد في أكثر من ناحية؛ لأنها أصلاً تقوم على حدثين متباينين، ولأن أبطالها يتحملون الألم دون مقاومة باسم مبدأ آتياً كان، حيث يشعر المشاهد بالشفقة لا بالرعب. لذا يرى النقاد أنه «ميريه» كان يعرف ما ينبغي أن تكونه الواجيدية، إلا أنه موهبه الأقل بكثير من موهبة كورنيه لم تُسغفه ليتقدم على خصمه. النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 472.

232 - Claveret (1590-1666) كاتب وعام فرنسي، كان صديقاً لكورنيه، ثم اختلف معه إثر الخصومة التي دارت حول مسرحية «السيد». كان أول من أدخل وحدة الزمان إلى الكوميديا، ركز كثيراً على ترابط المشاهد، وذلك في كتابه «الروح القوية» (1630-1631). مسرحياته كلها مفقودة النظر: معجم تاريخ الأدب، وموضوعاته، وتقيقاته، لاروس، المجلد الأول، باريس 1985، ص 341.

233 - d'Aubignac (1604-1676) من ذكره، وتضيف هنا أنه أثر في الحياة الأدبية لعصره. كان مقرباً من ريشليو الذي كلّفه بوضع مخطط لتطبيق الكتابة المسرحية، وكتب كتاباً سنة 1657 بعنوان «ممارسة المسرح» كما وضع كتاباً آخر بعنوان «مشروع لإصلاح المسرح الفرنسي» سنة 1640. اعتبر أن المشاهدة جوهر المسرح، وأن الالتزام بالوحدات الثلاث يقدم فائدة عظيمة للمسرح وللجمهور. انتقد كورنيه، مع أنه كان في البداية لصالحه. النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 40.

234 - Scudery (1601-1667) كاتب مسرحي فرنسي كان ضابطاً في الحرس الفرنسي، كتب حوالي خمس عشرة مسرحية فاصرة عن تحقيق حبكة نفسية حقيقية، وتعرّ عن موهبة ضئيلة، حتى لو اعتبرنا نجاحه النسبي في مسرحيته الهزلية «الغشاش المعاقب» (1633)، وفي مسرحيته الواجيدية - الكوميديّة (الحب الطغواني)؛ فهو يعزل على مشاهبة للواقع أكثر من تعويله على فن صناعة الحبكة، ربما لأنه التزم التزاماً مطلقاً بالكتابة وفق مقتضى القواعد، ولذلك سُمي بطل الواجيدية «المقدّرة»-

فيما بعد، تعسّفات هؤلاء الرجال الذين ثأروا من أرسطو كما يقول ينبغي أن نرى كم يقال له، ونستشهد بنصوص ذلك العصر: «أيها الشباب، يُجيب العلم بقدر التعليم، وإذا لم تكن على الأقل مثل «سكاليجر»²³⁵ أو «هنسيوس»²³⁶، فهنا لا يُحتمل، ويحتاج كورنييه ويسأل إن كان يُراد إنزاله إلى ما دون «كلور»²³⁷ بكثير، هنا يشعر «سكوديري» بمزيد من التسالي وبأنه «هذا الأعظم من مؤلف السيد بثلاث مرّات»، بالكلمات المتواضعة التي بدأ بها «لوتاس»²³⁸ أعظم رجل في عصره، بتمجيد أجمل مؤلفاته، فبدأ أكثر أنواع التوبيخ حساسة وقلّما، التي رئيسا لن

«أو المقددة»، وكذلك كان بطل المعركة التي خاضتها الأكاديمية ضد مسرحية «السيد» لـ «كورليه». النظر: المرجع السابق، نفسه، ص 725.

235 - Scaliger (1538-14) كاتب فرنسي - إيطالي عُرف باتجاهه الإنساني، وبرّده على «إيراسم» الذي كان يعتبر - مع أتباعه - أن شيشرون فودج الخطابة الأول، ولكن أهم ما ميّز «سكاليجر» كتابه «الشعر» الذي قدّم فيه مفهومه عن الشعر وقواعد الراجيديا، ولاسيما قانون الوحدات الثلاث. وكان هذا الكتاب تمهيداً للممارسة الكلامية، ويوضع جنباً إلى جنب مع كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وكتاب «فن الشعر» هوراس. انظر: معجم بورداش، نفسه، ص 719-718.

236 - Heinssius (تاليل)، (1655-1580)، فيلسوف ومؤرخ إنساني Humaniste ليرلندي، كتب الشعر اللاتيني، ونشر دراسات عن مجموعة من المؤلفين القدماء، كما منظر سيرة حياة ملك السويد غومستان أدولف له كتاب «تأسيس الراجيديا»، النظر: موسوعة بوتلي روبر، نفسه، ص 837.

237 - Claveret لم نجد له ترجمة في الموسوعات التي بين أيدينا: الموسوعة الفرنسية وموسوعة بوتلي روبر، ومعجم تاريخ الأدب وموضوعاته وتقنياته، وموسوعة لاروس. ويظهر من السياق أنه كاتب مسرحي مغمور سعى سكوديري في أثناء هجومه على كورليه ليجعل منه كاتباً أصيلاً.

238 - Le'Assse (1595-1544) شاعر إيطالي عاش طفولة صعبة، كما عاش تشرداً مأساوياً نتيجة خذل في عقله لم يمنعه رغم كل شيء عن كتابة أجمل القصائد الغنائية والمسرحيات كت «الأميتا» ومسرحية «الأيام السبعة لخلق العالم» (المنشورة بعد موته 1607)، و «القدس الممزقة» النظر: موسوعة بوتلي روبر، نفسه ص 1782.

تُعاد أبدأ. ويُضيف أن السيد كورنيه يشهد جيداً بهذه الأجرية على أنه بعيد عن اعتدال هؤلاء المؤلفين الممتازين بقدر ما هو بعيد عن جذرائهم». ويجرؤ الشاب المغبون بحق وتلطف، على أن يُقاوم، وحينئذ يُعيد «سكوديري» الكرة، فيدعو لنجدته الأكاديمية المقررة: «يا قضايتي، انطلقوا بِحُكم جدير بكم، يجعل أوروبا كلها تعرف أن «السيد» ليست إطلاقاً الرائعة الأدبية لأعظم رجل في فرنسا، إنما هي الأقل حصافة بين مسرحيات «كورنيه» نفسه. ينبغي أن تحكموا بذلك، ومن أجل عزتكم خاصة، وعزة أمتنا عامة التي تهتم بالمسرحية: على اعتبار أن الأجناب الذين يُمكن أن يشاهدوا هذه الرائعة الجميلة، وفي تراثهم أمثال «لوتاس» و «غاريني»²³⁹ سيعتقدون أن كبار كتّابنا ليسوا سوى مُتدربين. إن في هذه الأسطر التعليمية القليلة كامل النهج الأبدي للروتين الحافظ على الموهبة الوليدة، الذي لايزال مستمراً في أيامنا، السدي ألحق صفحة غريبة بالمحاولات الأولى للورد «بايرون»²⁴⁰ مثلاً. و

239 - Guarini (1612-1538) شاعر إيطالي، اشتغل في الحقل السياسي وكان معوفاً عدة سنوات، كتب الشعر، والرسائل الأدبية، والمسرحيات الكوميدية - الدراجيدية الشعرية خاصة، ومن أهمها ما استوحاه من «الأميتا» وهي «الراعي الوفي» (1590-1583). انظر: المرجع السابق، ص789.

240 - Byron (1788-1824) الشاعر الانكليزي المعروف، عاش طفولته في إيقوسيا التي لم يزد تنامي الكالفينية فيها إلا سوداوية وكآبة. كان ذا طبع غريب وعدواني، وتفاقم يأسه عندما لم تُلاقِ محاولاته الشعرية الأولى صدى جيداً بين الناس. وقد ثار لنفسه، بطريقة ما، عندما ألف كتاباً يتضمن مجموعة أشعار مزججة، ومقالات تحت عنوان «ساعات تسلية» (1808). على أن ما سطر شهرته الأدبية كانت قصيدته «الفارس هارولد» المكتوبة تباعاً سنة 1812، 1816، 1818. الذي يقول الناقد «أوبيه» عن بطلها المتمرد، الكاره للبشر، والمتفرّج دوماً، والمجسّد للشاعر بايرون، إنه نموذج للروح النائرة، وتجسيد لداء العصر. واعتبرت بحق ملحمة رومانتيكية. وتناعت نجاحاته وخطب إعجاب شيللر الذي أُرشدته إلى قراءة ووردورث، وبين عامي 1821 و 1824، كتب رائعته الساخرة «دون جوان» -

«سكوديري» يقدم لنا الخلاصة. وهكذا، فمؤلفات الفنان السابقة دائماً تفضّل على الحديثة، للبرهان على أنه ينحدر بدل أن يصعد، إذ توضع مسرحياتنا «ميليوس»²⁴¹ و «رواق القصر»²⁴¹ فوق مسرحية «السيد»؛ ثم يوضع الأموات على رؤوس الأحياء؛ كورنيه مرجوم مع «ناسوس» وغارييني (غاريني)، كما سيترجم «راسين» فيما بعد، مع كورنيه وفولتير مع راسين، مثلما ترجم اليوم كل من يرتفع، مع كورنيه، وراسين وفولتير. التهج بال كما نرى، إنما يتحتم أن يكون جيداً؛ لأنه لايرال نافداً. ومع ذلك، فشيطان الفنان لايني يتنفّس. وهنا ينبغي تقدير مهذار هذه التراجيكوميديا، كما يقدّره «سكوديري»، المدفوع إلى النهاية، يعنّفه ويسمي معاملته، مثلما ينزع القناع عن مدفعية «التقليدية». دون شفقة، وكما «ثري» مؤلف «السيد» «كيف يجب أن تكون المشاهدة، بسبب أرسطو، الذي يشرح ذلك في الفصلين العاشر والسادس عشر من كتابه «فن الشعر»، وكما يصعق كورنيه، بهذا ال «أرسطو» ذاته «في الفصل الحادي عشر من كتابه «فن الشعر»، الذي نرى فيه إثارة مسرحية «السيد» يصعقه بـ «أفلاطون» (في الكتاب العاشر من كتابه «الجمهورية»)²⁴² وبـ «مارسولان»²⁴³ (في الكتاب السابع والعشرين؛ ويمكن أن نراه)، وبتراجيديات

«وكان يكتب في الوقت نفسه مسرحيته «قاييل»، و «الأرض والسماء». امتد تأثيره إلى الحركة الرومانتيكية الفرنسية (دولاكروا، برليوز)، والضم إلى حركة تحرير اليونان، وحارب ضد الاتراك، وأُتِل في إحدى المعارك. انظر: موسوعة بوتي ووبر، نفسه، ص 311.

241 – Melite (1629) و La galerie du palais (1632) مسرحيات لـ «كورليه» مستواهما الفني أدنى بكثير من مستوى مسرحية «السيد» التي سبّبت الخصومة التي يوردها هيفر.

242 – هذا الجزء من الجمهورية، وهو الجزء الأخير، مختص لنظرية الفن وقواعده وجمالياته. انظر: أفلاطون، الجمهورية (بالفرنسية)، باريس 1969، ص. 305-335.

243 – القديس «مارسولان» شغل منصب البابا في روما منذ سنة 296-304، واستشهد في -

«نيوبيه»²⁴⁴ و «جوفته»²⁴⁵؛ ومسرحية «آجاسكس» لـ «سوفوكليس»؛ و «عمشال يوريبندس»؛ وبـ «هنسيوس»؛ في الفصل السادس من : تأسيس التراجيديا؛ و بـ «سكاليجر» الابن في أشعاره؛ وأخيراً «بعلماء القانون الكنسي، وبالفقهاء، بصفتهم نبلاء». كانت الحُجج الأولى موجهة إلى الأكاديمية، والحجة الأخيرة إلى الكاردينال. وبعد الانتقادات جاء المحدث الطارىء. وكان لأثبات من قاضي للفصل في القضية. وهكذا كان القرار لـ «شابلان». إذاً كورنيه يرى نفسه مُداناً، كان الأسد ملجوماً، أو أن الزاغة (نوع من الغربان) كانت متوفة، إذا تكلمنا بلغة تلك الأيام. والآن ها هو الجانب المولم من هذه المسرحية الساخرة: بعد أن قطعت هذه العبقرية الحديثة جداً، والمغناة تماماً من العصر الوسيط ومن إسبانيا، والجمرة على أن تكذب على ذاتها، وعلى أن تُلقي نفسها في القديم، منذ انطلاقتها الأولى، وبهذه الطريقة، ستُقدّم لنا هذه الـ «روما» الإسبانية الجلييلة دون تناقض. لكن حيث لا توجد روما الحقيقية ولا «كورنيه» الحقيقي، وربما يُستثنى من ذلك في مسرحية «نيكوميد» التي سخر منها العصر الأخير بجدّة بسبب لونها المكابر والساذج.

وكان راسين يشهر بالقرف نفسه، دون أن يُبدي، مع ذلك، المقاومة ذاتها. إذ

--- عهد «ماكسيميليان». انظر: موسوعة لاروس، المجلد الرابع، نفسه، ص1953.

244 - Niobe بنت تانتالوس وزوجة «أمفيون»، كانت متطرفة، ومذّعية، ولذلك قتل أبو للون أولادها ولم ينج منهم سوى «كلوريس» التي أنجبت «لعلطور». انظر: موسوعة بوتلي روبر، نفسه، ص1324.

245 - Jephthe قاضي بني إسرائيل، الذي انتصر على العمويين، وكان تاجر على نفسه أنه - فيما لـ انتصر - سبّخني بأول شخص يلتقيه، وكانت ابنته هي ذلك الشخص. فضحى بها. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص952.

لم يكن، لا في عبقريته، ولا في طبعه، يملك شراسة كورنيسه الأنوفة. فكان يرتجخ
بسمت، ويترك لازدراءات عصره مرثيته الرائعة²⁴⁶ «أستير» وما حمله الفتانة
«أتالي». وهكذا يُعتقد أنه لو لم يكن عصره قد شلّه كما شلّه بأحكامه المسيقة، وأبو
كان أقل تعرضاً للإصابة بالمتسفة الكلاسيكية، لما أعوزه إطلاقاً أن يلقي في مسرحيته
بـ «لو كُيست»²⁴⁷ معين «ناريسيس»²⁴⁷ و «نيرون»²⁴⁷، وأما نفي، على الأخص، إلى
الكواليس هذا المشهد الرائع للمأدبة حيث يضح تلحين «سبتيكا» السُّمِّ
«بريتانيكوس»²⁴⁷ في غيب المصالحة. لكن هل بالمستطاع أن نطلب إلى العصفور أن

246 - أستير (حوالي 300 ق.م) ورد ذكرها في العهد القديم (انظر الكتاب المقدس، سفر أستير، ص. 779 - 792)، وتوحي قصتها بالجماعات اليهودية التي بقيت منتشرة في أصقاع الامبراطورية الفارسية، رغم أن الملك كورش سمح لليهود بالعودة إلى فلسطين! وفي عهد «أحشور بروش» الذي ملك من الهند إلى كوش، وقعت أستير أسيرة بعد انتصار هذا الملك في «سلايين»، وكان معها معها مردوشوش. فتزوجها الملك، ولم يوافق مردوشوش على أن تنكح أستير عن أصلها. وكان هامان وزير الملك يكبره اليهود، فطلب من الملك أن يقوم بقتلهم. فها كان من أستير إلا أن تعلن عن أصلها اليهودي، مما قلب الأمر ضد هامان الذي أذن الملك بقتله وقتل بهاغته. وهكذا نجى بنو إسرائيل. وهذا هو موضوع مسرحية «أستير» (1689) لجان راسين. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 355.

247 - يتحدث هيفو هنا عن مسرحية «بريتا ليكوس» (1669) لرامسين: بريتا ليكوس هو ابن الامبراطور كلوديوس والملكة ميلين التي ماتت، فتزوج كلوديس من «آغريين» وينسب إليها «نيرون». ولما مات الامبراطور، دفعت بابنها ليتولى العرش، ونجّاهت الحق الشرعي لـ «بريتا ليكوس» وذلك سنة 54 م، وبعد عام، مات بريتا ليكوس إذ سقطت «لو كُيست» السُّمِّ. أما رامسين فقد عاش في عهد نيرون على أنه التي راحت تهتده بالرجوع الحق إلى أصحابه، وعلى حين كان «بريتا ليكوس» وحيداً مع صديقه ناريسيس، الذي لم يكن سوى عدو لبها صديق، كان نيرون يُغريه بالمصالحة ليعتصم من قلبه الطيب، وكرم أخلاقه. فبريتا ليكوس ضحية نفسه قبل كل شيء. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 167 - 169.

يطير تحت الإناء الغازي - ومع ذلك كم من الجماليات يُكلِّفنا أصحاب الذوق من «سكوديري» حتى «لاهارب»! لقد كان بالإمكان تأليف عمل جدّ جميل من كلِّ ما ييسه إلهامهم العقيم وهو في مهده. وفوق ذلك، عرف شعراؤنا الكبار أيضاً كيف يفجّرون عبقرتهم رغم هذه المضايقات، كلّها. فغالباً ما ذهبت إرادة حبسهم ضمن جدران المذاهب والقواعد أدراج الرياح. لقد حملوا معهم، إلى قمة الجبل. كما فعل العملاق العبري، أبواب سجنهم.

ورغم ذلك يُردّد، وسُردّد أيضاً لبعض الوقت دون شك القول:

- اتّبِعوا القواعد! قلِّدوا النماذج! القواعد هي التي صاغت النماذج!

- لحظة! هناك، في هذه الحال، نوعان من النماذج، النماذج التي صُنِعت بحسب القواعد، وقبلها، تلك التي سُنَّتْ القواعد بحسبها. ففي أية الفئتين ينبغي على العقبرية أن تبحث عن مكان؟ ومع أنه من الصعب دوماً التواصل مع الأديباء، أليس من الأفضل ألف مرّة أن نعطيهم دروساً بدلاً من تلقّي دروسهم؟ ثم ما التقليد؟ هل يساوي انعكاسُ الضوءِ الضوءَ نفسه؟ والقمر التابع الذي يدور في النطاق ذاته هل يساوي النجم المركزي المولّد؟ إن فرجيل مع شعره كلّهُ ليس إلا قمرأ في مدار هوميروس.

إذاً من نُقلِّد؟ - القدماء؟ لقد بيّنا للتوّ أن مسرحهم لا يتطابق إطلاقاً مع مسرحنا. ومن جانب آخر، إن فولثير الذي لم يكن يهتمّ بشكسبير لا يهتمّ أيضاً بالإغريقين. وسيقول لنا لماذا: «لقد جازف الإغريق بمشاهدة ليست أقلّ إثارةً لنا.

هيوليت²⁴⁸، الخطم إثر سقوطه، راح يمسك بجروحه مُثْلَقاً صرخات اليمسة.
 فيلوكتيت²⁴⁹ يقع في منافذ معاناته، ودم أسود يسيل من جرحه، وأوديب²⁵⁰
 الغطى بالدم الذي لا يزال يقطر من بقية عينيه اللتين كان قد فقأهما، يشكو من الآلة
 والناس. وتُسَمِّع صرخات كليتمسترا التي يأنجها ابنها، وأكثرت تصرخ على المسرح:
 «اضرب، لا تُراعها، فهي لم تُراع والدنا.» وهرميتيوس مربوط على صخرة، مع
 مسامير مدقوقة في بطنه وذراعيه. وتُجِيب الجنائيات على الفضل المدمسي لـ
 «كليتمسترا» بولولات لا رابط بينها... لقد كان الفن في طفولته زمن أسخيلوس

248 - شخصية أسطورية وأدبية يونانية . وهو ابن «تزية» من إحدى الأمازونات. ولقت «فيدر» زوج
 والده تزية بهمة، فلطمها عنه ورفض، فاتهمته أنه اعتدى عليها أثناء غياب والده، فلغته والده، وسأط
 عليه عملاً بحراً عندما رآه خيول هيوليت تبحث بحوله هالجة، وداسته لمات. وكانت قصته هذه
 موضوع مسرحية «هيوليت حامل التاج» (428 ق.م) ليوريبيدس الذي صوره وحيداً وحدة الصوفيين
 يجب الصيد وركوب الخيل، تُعْرِيه فيدر، فيعرض عنها دون أن يلمز والده، وساعة اكتشاف السر
 وتهجم والده عليه، لا يُجِيبه إلا بالكلام اللبق الرفيع، فيزداد غضباً ويتهمة بالتفاق . النظر: معجم
 الشخصيات - نفسه - ص484.

249 - شخصية أسطورية تعود أصولها إلى «تساليا» وهو الذي أشعل اشرق على جبل «أويتا» كي يضع
 حداً لآلام هرقل. وقد منحه هرقل. مكافأة على ذلك، مهاماً مبتلة بدم أفعى الهيدرا. قاد سبعة قوارب
 إلى طروادة، وأصيب في الحرب، وتعتت جراحه، وفاحت منها روائح كريهة، فأهمله اليونانيون. لكن
 الآلهة أوحى إليهم أن طروادة ستظل منيعة عليهم حتى يأتي فيلوكتيت، وهكذا أتوا به، وقتل باريس
 بسهم من مهامه ووضع نهاية للحرب. ذكره هرميتيوس في الإلياذة، والنظر: ترجمة سليمان البستاني،
 الجزء الأول ص300. كما كتب حوله كل من أسخيلوس ويوريبيدس، ولكن مسرحيتهما اللتين
 نُحْسِلَان عنوان «فيلوكتيت» مفقودتان. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص783.

250 - عندما اكتشف أوديب حقيقة أنه قتل أباه وتزوج من أمه، فلما عينه. النظر: من الأدب التيميلي
 اليوناني، مسرحية أوديب الملك، 189 - 254.

كما كان في لندن أيام شكسبير. «أيها المعاصرون؟ آه! قلّدوا التقليد العفوا لكن سيُعرض علينا أيضاً بالقول: يبدو أنكم لا تنتظرون، بطريق فهمكم للفن إلا شعراء كباراً، وتعملون دوماً على العبقرية؟ ونحيب: - الفن لا يعمل أبداً على السطحية، لا يطلب منها شيئاً، ولا يعرفها، وهي غير موجودة بالنسبة إليه؛ لأن الفن يقدم اجنحة لا عكازات يا للأسف! لقد اتبع «دوينيك» القواعد، وحاكى «كامبيسترون» النماذج، ما علاقة الفن بذلك! الفن لا يشيد صرحه إطلاقاً من أجل النمل، بل يترك النمل يبي منمّته، دون أن يعلم فيما إذا كان سيسند على قاعدته، هذا التقليد الساحر يصّرحه.

يضع نقاد المدرسة السكولاستيكية شعراءهم في مكانة متميزة. فمن جهة، يصرخون بهم دائماً: قلّدوا النماذج! ومن جهة أخرى اعتادوا على إعلان أن «النماذج لا تقلّد»! والحال أن عمّالهم (شعراءهم) إن وصلوا، بعد عناء، إلى تمرير بعض المسودات المعكوسة الباهتة في هذا المضيّق، وبعض النسخ العديمة اللون المنسوخة عن أعمال المعلمين الكبار، يصرخ هؤلاء العاقون، في امتحان تبخيس (الأعمال المذكورة) الحديث تارة: «هذا لا يشبه شيئاً!»، وطوراً: «هذا يشبه كلّ شيء»، ومن خلال منطق مصطنع عمداً تصير كلّ من الصيغتين نقداً.

فلنقل إذا وبجراحة. الوقت حان، وسيكون غريباً أن الحرية كما النور تتوغل في كلّ شيء، في ذلك العصر، باستثناء ما هو بالقطرة أكثر حرية في العالم، أي موضوعات الفكر. فلنهدم النظريات، والنقاد، والمذاهب. ولنرم أرضاً هذا الجصّ القديم الذي يخفي واجهة الفن! إذ ليس هناك قواعد، ولا نماذج، أو بالأحرى، لا توجد قواعد أخرى تحلّق فوق الفن بأكمله غير القوانين العامة للطبيعة، والقوانين

الخاصة التي تنتج، لكلّ تأليف، من شروطٍ وجوهرٍ خاصة بكل فنّان. بعضها خالد، وداخلي، وباقي، وبعضها الآخر مُتغيّر، وخارجي ولا يُستخدم سوى مرّة واحدة. الأولى هي الدعامة التي تسند المنزل؛ والثانية هي الإسقالة التي تستخدم لبنائه، والتي نعيد صنعها في كلّ بناء. وفي النهاية، قوانين الطبيعة هي هيكل المسرحية، والقوانين الخاصة هي كساؤها. فضلاً عن أن هذه القواعد ليست مكتوبة في كتب فنّ الشعر. ولم تُنظر ببال « ريشليه²⁵¹ ». والعبقريّة التي تكتشف أكثر مما تتعلّم، تستخلص، من أجل كلّ مؤلّف، القوانين الأولى من النظام العام للأشياء والقوانين الثانية من مجموع الأفراد المعزول الذي تُعالجه، ليس على طريقة الكيميائي الذي يُشعل موقدّه، وينفخ ناره، ويُسخن بوتقته، يُخلل ويخطّم، إنّما على طريقة النحلة التي تطير بأجنحتها الذهبية، وتخطّ على كلّ زهرة، وترشف منها عسلها، دون أن يفقد كأس الزهرة شيئاً من بريقه، وتؤنّجها شيئاً من عطره.

إن الشاعر، ولتؤكد هذه النقطة، لا ينبغي أن يأخذ نصيحة إلا من الطبيعة، ومن الحقيقة، ومن الإلهام الذي هو حقيقة وطبيعة أيضاً. يقول لوب دوفيغا²⁵²:
عندما ينبغي أن أكتب مسرحية كوميدية،
Quando he de escribir una comedia,
أقفل أبواب المفاهيم بعشرة مفاتيح.
Encierro los Precepros con seis llaves.

251 - Richelet (1631-1698)، عالم لغوي فرنسي، ألّف معجماً عن اللغة الفرنسية في القرن السابع عشر. انظر: موسوعة بوتي. روبر، نفسه، ص1558.

252 - Lope De Viga (1562-1635) شاعر مسرحي كوميدي إسباني كتب /1800/ مسرحية كوميدية بقي منها /470/ مسرحية، كما كتب /400/ قصيدة دينية بقي منها ستون فقط. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص1105.

ولكي نقفل باب الإرشادات فعلياً، ليس كثيراً علينا ستة مفاتيح. فلنكن الشاعر، بمنحى على الخصوص، من تقليد أي كان، شكسبير كموليير، وشيلر ككورنيه. فإن استطاعت الموهبة أن تتخلّى عن طبيعتها إلى هذا الحد، وترك أصالتها الذاتية هكذا جانباً، لتتحول إلى عبقرية أخرى، فستفقد كلّ شيء في تمثيل دور «سوزي»²⁵³. فالإله هو الذي يجعل من نفسه خادماً. ينبغي أن تنهل من المنابع البدائية. إنه النسخ عينه، المنتشر في الزينة، الذي يولد أشجار الغابة كلّها، المتنوعة جداً من القشرة إلى الثمار والأوراق. والطبيعة نفسها هي التي تغذي العبقريات المتباينة، وتخصبها. الشاعر الحقيقي شجرة يمكن أن تعصف به سائر الرياح، وترويه كلّ السواقي، يحمل مؤلفاته كأنها ثمار، مثلما كان مؤلف الخرافات يحمل خرافاته. فما فائدة الارتباط باستاذ؟ وما فائدة الالتصاق بنموذج؟ إن من الأفضل أن يكون الفنان شجرة عوسج، أو شوك، تغذية الأرض التي تغذي شجرة الأرز، والنخيل، من أن يكون نباتاً متطفلاً على هذه الأشجار الكبيرة. فشجرة العليق تعيش، أما الفطر فيبقى خاملاً. ثم إننا لنصير نحن أنفسنا كباراً بالعصاة التي نمتصها من هذه الأرزة، وهذه النخلة، مهما كانتا عملاقتين. ولن يصير المتطفل على العملاق أكثر من قزم. ومهما بلغت ضخامة السندريانة، فلن تستطيع أن تغذي أكثر من نبات الهدال المتطفل.

ولا يلتبس علينا الأمر، فإذا استطاع بعض شعرائنا أن يكونوا كباراً، حتى

253 - شخصية في مسرحية «أمفريون» (214م) لـ «بلوتوس»: سوزي خادم عند أمفريون الذي اغتد الإله جوبيتر شكله ليغوي زوجته ألكمينا، كما اغتد الإله «ميركير» شكل سوزي ومنعه من دخول بيته بحجة أنه ليس هو سوزي، وأقنعه بالعصا أنه لا يدعى سوزي. وأخيراً يشك سوزي بنفسه، وينصاع للأمر؛ لأنه - في حقيقته - خادم، وكاذب، وشقي. وقد اقتبس مولير كوميدته «أمفريون» (1668) عن هذه الكوميديّة. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 919.

وهم يُحاكون غيرهم، فلأنهم، وهم يُطاولون الشكل القديم، غالباً ما أصغوا للطبيعة ولعبقريتهم، وكانوا يعبرون عن ذواتهم في ناحية ما. أغصانهم تتسلق على الشجرة البخورة، لكن جذورهم تنمو في أرض الفن. لقد كانوا شجرة لبلاب، لانبات الهدال. ثم جاء المقلدون الإمعة، الذين لا جذور لهم في الأرض، ولا عبقرية في الروح، وكان ينبغي أن يقفوا عند حد التقليد. فبعد مدرسة أثينا، مدرسة الإسكندرية، كما يقول شارل نوديه. عندئذ خاضت السطحية، وتكاثرت كتب فن الشعر، المزججة جداً للعبقرية، والمريجة جداً للسطحية. وقيل: كل شيء قد تم خلقه، ومُنِعَ الله من أن يخلق غير مولير وكورنيه. ووضعت الذاكرة في مكان الخيال. وسُوِّيَ الأمر برفعة: وثمة حكَمٌ لهذا. إذ يقول «لاهارب» يثفقه الساذجة: التخييل بعني في جوهره التذكُّر من جديد.

ما شأن الطبيعة إذا؟ الطبيعة والحقيقة. - الآن، وبغية بيان أن الأفكار الجديدة، بعيداً عن تهديم الفن، لا ينبغي إلا بناءه من جديد بصورة أمثل، وأفضل تأسيساً، فلنحاول أن نعين الحد الذي لا يمكن تجاوزه، والذي يفصل، في رأينا، بين الواقع الفني، والواقع الطبيعي. إذ لا نعدم الطيش في الخلط بينهما، كما يفعل بعض أنصار الرومانتيكية المتقدمين قليلاً. فعلى حد ما يقول بعضهم، لا يمكن أن تكون حقيقة الفن الحقيقة المطلقة. لأن الفن لا يستطيع أن يقدم الشيء نفسه. فلنفرض، فعلياً، واحداً من البواعث اللاإرادية للطبيعة المطلقة، للطبيعة المرئية خارج الفن، على تجسيد مسرحية رومانتيكية، على مسرحية «السيد» مثلاً - سيقول من الكلمة الأولى: ما هذا؟ إن «السيد» يتكلم شعراً! وليس من الطبيعي الكلام بالشعر - إذا، بماذا تريد أن يتكلم؟ - بالثر. - ليكن. - بعد لحظة: سيقول إذا كان منطقياً: - ماذا، إن «السيد» يتكلم الفرنسية! - حسناً! - الطبيعة تريده أن يتكلم لغته، وهو لا يعرف سوى الإسبانية. ...

نحن لانفهم شيئاً من هذا، إنما لِيَكُنْ أيضاً. - أو تعتقدون أن هذا كل شيء؟ لا أبداً؛ فقبل العبارة الإسبانية العاشرة ينبغي أن ينهض ويتساءل عما إذا كان «السيد» الذي يتكلم هو «سيّد» الحقيقي، بلحمه وعظمه؟ بأي حق يأخذ الممثل المسمّى «بيسر» أو «جناك» اسم «سيّد». هذا زائف. - لاداعي إطلاقاً بالأبلا يطلب بعد ذلك، أن تُستبدل الشمس بهذا المنحدر، والأشجار الحقيقية، والمنازل الحقيقية، بهذه الكواليس الكاذبة. لأن المطلق ما إن يُمسك بتلابينا في هذا المنحى، حتى نعجز عن التوقف.

إذا ينبغي الاعتراف، تحت طائلة المطلق، أن مجال الفن ومجال الطبيعة متمايزان كلياً. الطبيعة والفن شيئان، وإلا فإن أحدهما أو الآخر لن يوجد. فللقنّ، قواعد النحو، وعلم العروض، بين «فوجلاس» و«ريشليه». وله، بالإضافة إلى أكثر إبداعاته نزوية، أشكال ووسائل تنفيذ، وعدة كاملة للاستخدام. إنها مباضع بالقياس إلى العبقريّة، وتجرد أدوات بالقياس إلى السطحية.

يبدو لنا أن آخرين قالوا سابقاً: المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة. لكن إذا كانت هذه المرآة عادية، ومسلّحة، ومتجانسة، فإنها لن تعكس من الأشياء سوى صورة عاتمة، لامية فيها، صادقة، إلا أنها فاقدة اللون؛ ونحن نعلم كم تبهت الألوان في الانعكاس البسيط. إذاً يجب أن تكون المسرحية مرآة تركيز تجمع الإشعاعات الملونة وتكثّفها، دون أن تضعفها، وتجعل من الومضة ضياءً، ومن الضياء شعلة. عندئذٍ فقط تصوير المسرحية فناً.

المسرح مركز نظر. كل ما يوجد في العالم، والتاريخ، والحياة، والإنسان، ينبغي ويمكن أن ينعكس فيه، إنما بالعصا السحرية للفن. فالفن يتصفّح العصور، والطبيعة، ويُسائل الوقائع، ويجهّد لإعادة خلق واقع الأحداث، ولاسيّما واقع الأخلاق

والطبايع، الأقل توريشاً للشكّ والتناقض من الأحداث، ويرمّم ما اقتطعه كُتّاب الحوليات، وينسّق ما غرّوه، ويستدرك ما فسّوه ويُصلحه، ويكمل نواقصهم بتصورات تحمل طابع زمنيها، ويجمّع ما تركوه مُتعثراً، ويرتّب لعبة أطفال العناية الإلهية تحت الدّمي الإنسانية، ويغلّف الكلّ بشكّل شعري وطيبيعي معاً، ويعطيه حياة من حقيقة وتُميّر تولّد الإيهام، وروعة الواقع هذه التي تؤثر في المُشاهد، وفي الشاعر أولاً؛ لأن الشاعر عامر الإيمان. وهكذا فهدف الفن إلهيٌّ تقريباً: إنه بحثٌ إذا صنع تاريخاً، وإبداع إذا صنع شعراً.

يا له من شيء عظيم وجميل أن نرى مسرحية تنبسط بهذا الاتساع حيث الفن يطوّر الطبيعة بقوة، أن نرى مسرحية حيث يسير الحدث في الختام، سيراً ثابتاً وسهلاً، دون انبساط ولا اختناق. وأخيراً مسرحية يحقق فيها الشاعر هدف الفن المتعدد الأوجه تحقيقاً كاملاً، وهو فتح أفق مزدوج أمام المُشاهد، وإنارة داخل الناس وخارجهم؛ إنارة الخارج بأقوالهم وأفعالهم، وإنارة الداخل بالمناجاة، والحوارات الداخلية؛ وبكلمة واحدة، إنه نسجٌ لمسرحية الحياة ومسرحية الوعي في اللوحة ذاتها.

يلاحظ، بالنسبة للمؤلف من هذا النوع، أنه إذا وجب على الشاعر أن يختار موضوعاً من الموضوعات (وهذا واجب عليه)، فليس الجميل هو هذا الموضوع، إنما هو المتميِّز. ليس لأنه مناسب لخلق اللون المحلي، كما يُقال اليوم، أي لإضافة بعض البقع الصارخة هنا وهناك على مجموع زائف واصطلاحي كليل. ليس ينبغي إطلاقاً أن يكون اللون المحلي على سطح المسرحية، بل في العمق، في قلب المؤلف تماماً، من حيث ينتشر إلى الخارج، من تلقاء ذاته، طبيعياً، ويتوزع بالتساوي على زوايا المسرحية كلها، كالتسّع الذي يصعد من الجذر إلى أعلى ورقة في الشجرة. ينبغي أن

تكون المسرحية مُشرّبة، على نحوٍ جذري، بلونِ العصور، ينبغي، بمعنى من المعاني، أن تكون في هوائها إلى حدٍّ لانشعر عنده أننا غيّرنا العصر والجوَّ إلا عند دخولنا لرؤيتها، وعند خروجنا منها. وللوصول إلى هذه النتيجة لأبْدُ من إجراء بعض الدراسات، وبذل بعض الجهود، وهذا أفضل ومن الخير أن سُبِّلَ الفن مزروعة بالعليق الذي يراجع أمامه كلُّ شيءٍ ما عدا الإرادات القوية. إن هذه الدراسة المدعومة بإلهام متوقّد، هي التي تحمي المسرحية من آفةٍ تقتلها: الشائع *Le Commun*. الشائع عيبُ الشعراء قصار النظر والنفس. فبحسب هذه النظرة إلى المسرح، يجب أن تُقَادَ كلُّ صورة إلى سيمّتها الأكثر بروزاً، والأكثر فردية، ودقّة. فالشائع وحتى المبتذل يجب أن يكون ذا ميزة. ولا ينبغي أن يكون أيُّ شيءٍ مُهملاً. والشاعر، كالإله، حاضر في كلِّ مكان من مؤلفه. والعبقريّة شبيهة بالرقاص الذي يطبع الرسم الملوكي على قطع من النحاس، وعلى النقود الذهبية.

نحن لا نؤدّد، وهذا قد يرهّن أبيضاً للناس الصحيحي الإيمان على ضآلة ما نبحث عنه في تشويه الفن، نحن لا نؤدّد إطلاقاً عن اعتبار الشعر وسيلة من الوسائل الأجدر بحفظ المسرحية من الجائحة التي أشرنا إليها للتوّ، كالسدِّ الحصين ضد فساد «العام»: الذي يسري في الأذهان، كالدمقراطية. دوماً بلا عراقيل. وهنا، يُسَمَّح لنا الأدب الشاب، الغني سلفاً بكثير من الرجال والمؤلفات، أن نشير له إلى خطيئة يبدو لنا أنه وقع فيها، وهي خطيئة تسوّغها جدّاً ضلالات المدرسة القديمة اللامعقولة. فالعصر الجديد. في مرحلة النمو التي تمكّنتنا بسهولة أن نهض من جديد.

تكوّن، في الأونة الأخيرة، ما يشبه التفرّع قبل الأخير للعجذع الكلاسيكي العجوز، أو بالأحرى ما يشبه واحدة من الزوائد الفطرية، وواحدة من هذه البُتلات

التي ينمّيها التّفعل، والتي هي علامة على التّفسّخ أكثر مما هي برهان على الحياة، لقد تكوّنت مدرسة شعر مسرحي متميزة. ويظهر لنا أن معلم هذه المدرسة وأرومتها هو الشاعر الذي يسجّل الانتقال من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، رجل الوصف والحشو، إنه «دوليل»²⁵⁴ الذي يُقال إنه، في آخر حياته، كان يفتخر، على طريقة إحصاءات هوميروس، أنه صنع اثني عشر جملاً، وأربعة كلام، وثلاثة أحسن، بما فيها حصان أيوب، وستة نمور، وقطبان، ورقعة شطرنج، وطاوله نرد، ورقعة خنّامة، وطاوله بلياردو، وعدّة شتاءات، وكثيراً من فصول الصيف، وريعاً مؤثراً، وخمسين غروب شمس، وعدداً جماً من الأصباح يضع في عداها.

والحال أن «دوليل» دخل التراجيديا. إنه (هو وليس راسين، الله أكبر!)، أب مدرسة مزعومة لللباقة والدوق الرفيع الذي أزهو حالياً. ليست التراجيديا، بحسب هذه المدرسة، ما تعنيه عند الساذج «جول شكسبير» مثلاً، أي ليست منبعاً للشاعر المتبانية الطليعية؛ إنما هي إطار مريح لحلّ طائفة من المشكلات الوصفية الصغيرة التي تعرض نفسها في الطريق. ربّة الشعر هذه، وهي بعبارة عن رفض تفاهات الحياة وصغافرها، كما فعلت المدرسة الفرنسية الكلاسيكية الحقيقية، - على العكس - تبحث عنها، وتجمعها بشراهة. ولم يستطع المتنافر - المضحك الذي تجنّبه تراجيديا عصر لويس الرابع عشر بوصفه مُرافقاً رديئاً، أن يمضي هادئاً أمام هذه الربّة. لقد وجّب أن يكون مُجملّاً أي مشرفاً. إن ثروتها الطيبة هي مسرح حرس الشرف،

²⁵⁴ Delille (1738-1813)، شاعر فرنسي، وعضو في الأكاديمية الفرنسية، تألّف بترجمات شعر «فرجيل»، فكتب شعراً تعليمياً ورعياً. من دواوينه: «الخدائق» (1780) حيث يرسم صوراً ملوّنة للطبيعة لاقت نجاحاً عريضاً. انظر: موسوعة برتي ووبر، ص 519.

وثورة الرعاع، وسوق السمك، وسجن الأشغال الشاقة، والملهى، والدجاجة في الإناء لطري الرابع. تتمسك بها، وتنظف هذه الوغدة، وتقرن دناءتها ببريقها الخلداع، وشذراتها اللامعة؛ فمن يصير كاردينال الملك، يمكن أن يشتري القماش الفاخر لردائه. *Purpureus assuitur pannus*. ويبدو أن هدف التراجيديا توجيه رسائل نبالة إلى سائر عوام الدراما، وكل رسالة من هذه الرسائل المختومة بختم ضخم، خطته. ويلاحظ أن ربة الشعر هذه ذات تعفف نادر. فلما كانت متعوذة على مداعبات الحشو، فالكلمة الخاصة التي قد تعنفها أحياناً، تُرعبها. وليس من اللائق بكرامتها أن تتكلم بصورة طبيعية، إنها تشدد على كورنيه العجوز من أجل طرائقه في القول بفضاطة:

كومة من الرجال الضائعين من الديون والجرائم
شيمين الذي اعتقد بها ؟ و رودريغ الذي قالها
حينما كان صاحبهم فلامينيوس يُساوم على هاني بعل
أه لا تشوشوني مع الجمهورية ! الخ. الخ. 255

وعلى سبيلها أيضاً عبارة: كل شيء جميل أيها السيد! ووجب وجود كثير من الأسياد والسيدات! لمساتحة شاعرنا الرائع «راسين» على أبياته الأحادية المقاطع، وعلى هذا ال «كلود» الموضوع بقساوة بالغة في سرير «آغريين».

255 -- هذا مقطع من مسرحية «السيد» لكورنيه: شيمين امرأة تعيش حياة بدائية وجرائمية، و رودريغ هو «السيد»، و «فلامينيوس» الشخصية التي ظهرت في مسرحية «ليكوميد» لكورنيه أيضاً، هو البعث الذي جاء إلى ملك إيثينا إيثاوض في أمر موت هاني بعل، دون أن يخشى من فصل الزواج بين ليكوميد ولاوديس ملكة أرمينيا. انظر: معجم الشخصيات، ص. 226، 845، و 388.

كانت ربة الغناء «ميابومين»²⁵⁶، كما تدعى، تقشعر من لمس حوليه ما. وترك لمصمم الملابس المسرحية أمر معرفة العصر الذي تجري فيه أحداث المسرحيات التي تُدعىها. لأن التاريخ، في نظرها، رديء النغمة والذوق. فمشأ كيف يمكن مسامحة ملوك وملكات يُقسِمون الأيمان؟ يجب رفعهم من المنزلة الملكية إلى المكانة النازحية. ففي ترقية من هذا النوع شرفت هنري الرابع. وهكذا يرى ملك الشعب، الذي جرّده «م. لوفوفيه» من ماله، جُمْلته المشهورة: «مُحقاً لك! وقد طردتها من فمه، وبخجل، جيكتان، وأنه، مثل فتاة الحكاية الشعبية، اقتصر على ألا يترك شيئاً يخرج من فمه الملكي سوى اللولو، والباقوت، واللازورد؛ والحقيقة أن هذا زائف.

وباختصار، لاشيء أكثر عمومية من هذه الباقة، وهذه النبالة المصطنعة لاشيء مُكتشف، ولا شيء مُتخيل، ولا شيء مُبذع في هذا الأسلوب. وما رأينا في كل مكان، إنما هو بلاغة، وقارورة، وسور زهور في المدرسة، وشعر بالأوزان اللاتينية. أفكار مستعارة مغلفة بصور رخيصة. «هراء هذه الممارسة لبقون على طريفة أمراء المسرح وأميراته، متأكدون دائماً من أنهم واجدون في الخنايا المَعنونة للمعزّون، معاطف وتيجان ممائلة، ويتألمون من كونهم «معلوها في خدمة الناس» كلهم. فإذا لم يتصفح هؤلاء الشعراء الإنجيل، وهذا لا يعني أنهم ليس لديهم كتبهم الخاصة بهم، إن لديهم معجم القواني. ففيه مُنهَلهم الشعري Fontes aquarum.

يُفهم من ذلك كلّهُ أن الطبيعة والحقيقة تغداوان مانريادانه. وسنكون مصادفة

256 -- Metopone، واحدة من ربّات الشعر، اسمها مشتق من فعل «ملبوغنى»، كانت في البداية رئيسة الغناء واللحن، ثم ارتبطت بديونيسوس وصارت ربة الواحديا، وهي التي ألهمت حوريات البحر لزوجها اشيلوس. النظر: موسوعة بوتني روبر، ص 1209.

عجبية ألا تطفو بعض الأنقاض في هذه الكارثة من الفن المزيف، والأسلوب الزائف والشعر الزائف. وهذا ما سبب خطيئة عدد من مُصلحينا المتميزين. لقد اعتقدوا، وقد صدهم تيسر هذا الشعر المزعوم، وأبتهته، وفخامته، أن عناصر لغتنا الشعرية لاتتناسب مع ما هو طبيعي وحقيقي. إذ أزعجهم «الآليكساندرا»²⁵⁷ كثيراً، حتى إنهم أدانوه، إلى حدّ ما، دون أن يريدوا سماعه، واستتجوا، ربّما ببعض العجالة، أن المسرحية يجب أن تُكتب نثراً.

كانوا يسيئون فهم أنفسهم. فإذا كان الزيف يسيطر، في الواقع، على أسلوب بعض التراجيديات الفرنسية وسلوكها، فلا ينبغي أن نعيد ذلك إلى الشعر، إنما إلى الشعراء. وليس الشكل المستخدم ما يجب إدانته، بل أولئك الذين استخدموا هذا الشكل؛ العمال، لا الأداة.

بغية الاقتناع قليلاً بوجود العقبات التي تفرضها طبيعة شعرنا على التعبير الحرّ عن كل ما هو حقيقي، لا ينبغي أن ندرس شعرنا من خلال «راسين» بل، على الأغلب، من خلال «كورنيه»، ودائماً من خلال «موليير»²⁵⁸. لأن راسين، الشاعر

257 - Alexandria بحر شعري مكون من اثني عشر مقطعاً صوتياً.

258 - Molière (1622-1673) الشاعر المرحي الكوميدي الفرنسي المعروف. عاش طفولة قاتمة أحاطتها أجواء الحداد على أمّه التي ماتت وهو في العاشرة، وعلى زوجة أبيه الثانية وهو في الرابعة عشرة، وعلى أخوته وأخته كذلك. وكان جدّه لأُمّه يقطع شريط الحداد باصطحابه معه إلى «أوتيل بورغونيو» لمشاهدة المسرحيات الإيطالية الساخرة. لكنّ الجدّ ما لبث أن رحل هو الآخر سنة 1638، فبقى مولير وحيداً مع دروسه، حيث درس الحقوق وصار محامياً سنة 1640. وما التقى بمجدد الكوميديا المدعو «سكاراموش»، والممثل الكوميدي «مادلين بيجار»، حتى انخرط كلياً في مجال المسرح، وصار رئيساً للفرقة التي كانت «بيجار» على رأسها، وهي فرقة «المسرح الممتاز» المؤسسة سنة 1643. -

الإلهي، شاعر رثائي، وغنائي، وملحمي؛ أما موليير فشاعر مسرحي. لقد آن أوان إنصاف هذا الأسلوب الرائع من النقاد الذين راكمهم عليه الذوق الرديء، وأوان القول بصوت عالٍ إن «موليير» يحتل قمة مسرحنا، ليس بوصفه شاعراً وحسب، إنما بوصفه كاتباً أيضاً. حقاً إن بين يديه هذين الوصفين. Polmas vere habet iste duas.

عند موليير، الشعر يعانق الفكرة، ويندمج فيها عضويًا، يضغطها ويطوّرهما معاً، بمنحها صورة أكثر رشاقة، ودقة، واكتمالاً، ويقدمها لنا بجوهرها تقريباً. الشعر هو الشكل البصري للفكر. لهذا فهو يناسب المنطور المسرحي خاصة. فإذا ما أبدع بطريقة معينة، يوصل ظلاله إلى أشياء تبقى، من دونه، عادية، وعديمة المعنى. وهو يجعل نسيج الأسلوب أكثر متانة ودقة. إنه العقدة التي تُمسك الزمام. والنطاق الذي يسند اللباس ويعطيه ثيابه كلها. فماذا يمكن أن نخسر الحقيقة والطبيعة إذا دخلنا

«غير أن الإخفاقات المتكررة أوقعت الفرقة في الإفلاس، وأجبرتها على الانضمام إلى فرقة «شارل دو فرين» عام 1645.

والغريب أنه قبل ممارسة الكتابة الكوميديّة اختار مهنة مُمثل تراجييدي، وقام على السرح بتفعيل أدوار أبطال التراجيديات اليونانية والرومانية. ولعلّ هذا الميل الضمني نحو التراجيديا ما يضيء بعض جوانب الموقف الكوميدي الذي يرسمه موليير بالألوان شتى لا تخلو من تغلّو تراجييدي يدعو إلى التأمل. لأن موليير في مسرحياته كافة - من تلك التي تقلّد الهزليات الإيطالية البسيطة، إلى تلك التي تتضمن أعلى مستويات الإضحك القبي - إنما يبحث عن توازن داخلي. وتتجلى هذه النقطة في أسواق التوتر التي يعيشها أبطاله، والتي تنتهي إمّا إلى البؤس وإمّا إلى الضحك القاطع. لأن هؤلاء الأبطال المخدوعين وجيئين: وجهاً أبلياً، ووجهاً مريضاً بالأسأ، وهم لا يفعلون بصديقهم وبساطتهم أكثر من إرباكنا، ولكنه الإرباك الذي يجعلنا نخمد من صفاتهم وعيوبهم صفات الإنسان بصورته العامة، وعيوبه. من مؤلفاته المشهورة: مدرسة الأزواج، والقبوب، ونساء عالمات، وكارثة النساء، وطرطوف، والبهيل، ودون جوان. انظر: معجم بورداش، نفسه، ص، 530-526.

الشعر؟ نحن نسأل ناثرينا أنفسهم، ماذا يخسرون في شعر مولير؟ ولئسَمَحَ لنا بإبتدال آخر، هل يكفّ النبذ عن أن يكون نبیذاً ليصير قارورة؟

إذا حقّ لنا القول ما يمكن أن يكون أسلوب المسرحية، في رأينا، فنحن نبتغي شعراً حُرّاً، صادقاً، وفيّاً، حريئاً على قول كل شيء دون تحشُّم، وعلى التعبير عن كلّ شيء دون تصنع، ماضياً بسّير طبيعي من الكوميديا إلى التراجيديا، ومن الجليل إلى المتنافر - المضحك؛ بالتالي إيجابي، وشعري، وفي الوقت نفسه فنّان ومُلهِم، عميق ومباغت، واسع وحقيقي؛ عارفاً كيف يحطّم في الوقت المناسب، وتغيير مكان الوقوف ليكشف عن رتبة الألكساندران؛ أكثر ارتباطاً من التجاوز الذي يطيله من القلب الذي يبيله؛ ملتزم بالتأنيّة، هذه الأُمّة المَلِكَة، وهذه الرحمة العُليا لشعرنا، وهذا المولّد لبحرنا الشعري، وطريقة صنّعه، يتخذ، مثل الإله «بروتوس»²⁵⁹ ألف شكل دون أن يغيّر نموذجاً أو طبعاً، ويهزّب من الإسهاب؛ ويتلاعب في الحوار، ويختبئ دوماً خلف الشخصية، منشغلاً، قبل كل شيء، بأن يكون في مكانه، ولما أمكن أن يكون جميلاً (بوصفه لا يكون جميلاً إلا بالمصادفة، ودون دراية منه)؛ وأمکن ان يكون غنائياً، وملحمياً، ومسرحياً، بحسب الحاجة؛ فباستطاعته أن يجول في النغمة الشعرية كلّها، منطلقاً من أعلى إلى أسفل، ومن الأفكار الأكثر رفعةً إلى الأكثر ابتذالاً، ومن أكثرها نهكاً إلى أكثرها خطورة، ومن أكثرها ظاهريّة، إلى أكثرها تجريديّة، دون أن يخرج أبداً عن حدود مشهدٍ منطوق؛ وبكلمة واحدة إنه يفعل كما يمكن أن يفعل رجل وظيفته جنيّةً روح «كورنيه» ورأس «مولير». إذ يبدو لنا أن الشعر سيكون مساوياً لجمال النثر.

²⁵⁹ - بروتوس ابن بوسايدون وراعي قطاعه. كان يتحوّل إلى أشكال مختلفة كالنار والهواء.

لن تكون أية علاقة بين شعر من هذا النوع والشعر السذي شرّحنا جنته آنفاً. وسيغدو تحديد الطوة التي تفصلهما أمراً سهلاً، فيما لو سمح لنا إنسان مفكّر، يدين له مؤلف هذه المقدمة بالشكر، بأن يستعير منه التمييز الجارح، الآتي : كان ذلك الشعر وصفيّاً، وسيكون هذا الشعر مُضحكاً.

فلنكرّر خاصة أنّ على الشعر في المسرح أن يتحرّد من كل أثر، وإلحاح، ودلال. فليس هو هنا سوى شكل، وشكل ينبغي أن يتّقلّ كلّ شيء، يلقى كلّ شيء من المسرح كي ينقل إلى المشاهد كلّ شيء أيضاً: الفرنسية واللّاتينية، ونصوص القانون، وشتائم ملكيّة، وتعابير شعبية، وكوميديا، وتراجيديا، وضحك، ودموع، ونثر، وشعر. والويل للشاعر إن نطق شعره ببنت شقة! إنّما هذا الشكل شكّل من البرونز الذي يوطّر الفكر في بحر، حيث نغدو المسرحية ضمنه غير قابلة للتهديس، ويحفّره عميقاً في ذهن الممثل، وينبّه إلى ما ينساه، وإلى ما يُضيفه، يمنعه من إفساد دوره، والحلول محلّ المؤلف، ويجعل كلّ كلمة مقدّسة، ويجعل ما قاله الشاعر - اضراً - لزم من طويل في ذاكرة المتكلّم. فالكلمة المشربة شعراً، تأخذ شيئاً مما أكثر غموضاً، وبريقاً. إن الحديد يصير فولاذاً.

نشعر أن النثر، الأكثر حياءً بالضرورة، والمحبّر على خدمة المسرحية بكل شعر غنائي أو ملحني، والمحتزل إلى الحوار والإثبات، نشعر أنه بعيد عن امتلاك هذه المنابع. وجناحيه أقل عرضاً بكثير. وله، من بعد، تخرج سهل جداً؛ إذ ترتاح فيه السطوح؛ حيث سيصير الفن، قياساً إلى بعض المؤلّفات المتميزة كتلك التي شهّادوا نلهورها في الفترة الأخيرة، مزدحماً بالمؤلّفات الجهيضة وبالأجنّة. وهناك انكسار آخر للإصلاح قد يرضخ للمسرحية المكتوبة شعراً ونثراً في آن معاً، كمسا فعل شكسبير.

ولهذه الطريقة مزاياها. ومع ذلك يمكن أن يوجد تنافر في الانتقالات من شكل إلى آخر، فعندما يكون النسيج متجانساً، يغدو أكثر ثمانية. وفوق ذلك، سواء أكتُبت المسرحية نثرًا، أم شعرًا، أم شعرًا ونثرًا، فهذا ليس سوى قضية ثانوية. فنسق المؤلف لا ينبغي أن يتحدّد بحسب شكله، بل بحسب قيمته الداخلية. وفي قضايا من هذا النوع، لا يوجد إلا حلّ واحد؛ وليس ثمة سوى وزن واحد يرجّح كفة الميزان: العبقرية.

الحاصل أن الاستحقاق الأول والضروري لأي كاتب مسرحي، أنثراً كان أم شاعراً هو تنقيح اللغة. ليس ذلك التنقيح السطحي، مزينة المدرسة الوصفية أو عيبها، المدرسة التي تجعل من «لوموند»²⁶⁰ و«ريستوت»²⁶¹ جناحين لشاعرها «بيفاس»²⁶²، بل ذلك التنقيح الجوهرى، والعميق، والمُعقّل، والمُشبع بعبقرية لغة ما، سبّر جذورها، ونبش أصول ألفاظها، وهو حُرّ دوماً لأنه واثق من عمله، ومن أنه يتواءم مع منطق اللغة. سيُبدنا النحو يقرّد التنقيح السطحي إلى التخوم، وهذا التنقيح يفرض إرادته على النحو. ويمكن أن يتحاسر، ويُجازف، ويُبدع، ويختلق أسلوبه: وله الحق لأن اللغة الفرنسية، على الرغم مما قاله عنها بعض الناس الذين لم يفكّروا بما يقولون. كانوا يقولون، ويجب أن ندرج بينهم بالتحديد كاتب هذه الأسطر، إنها

260 - الأب Lhomond (1794-1727) عالم نحو ومؤرخ فرنسي، مارس التعليم، وصنّف (54) مجموعة مؤلفات في النحو، والتاريخ الروماني، والتاريخ المسيحي، واستخدمت هذه المؤلفات لفترة طويلة في فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص 1080.

261 - Restaut (لم نجد له ترجمة، ويبدو أنه نحوي فرنسي).

262 - Pegase حصان مجنّح في الأسطورة، وهو رمز الإلهام الشعري، ولّد من دم «ميدوزا» أو أنه خرج من رقبته التي قطعها «بيرسي». انظر: المرجع السابق، ص 1413.

ايست ثابتة، ولن تكون ثابتة أبداً. فاللغة لاتثبت إطلاقاً. والذهن البشري دائماً في تقدم، أو إذا شئت، في حركة، واللغات ملازمة له. وهكذا الأشياء. وكيف لا يتغير اللباس عندما يتغير الجسم؟ إن اللغة الفرنسية في القرن الثامن عشر لم تعد تستطيع أن تكون لغة القرن التاسع عشر، مثلما أن لغة القرن التاسع عشر تغير لغة القرن السابع عشر، وأن لغة هذا القرن تغير لغة القرن السادس عشر. لغة «مونتينيو» لم تعد هي لغة «رابليه»، ولغة «باسكال» لم تعد هي لغة «مونتينيو» ولغة «مونتسكيو» لم تعد هي لغة «باسكال». فكل لغة من هذه اللغات الأربع، رائعة، إذا أخذت لذاتها، لأنها أصيلة. لكل عصر أفكاره الخاصة، وينبغي أن تكون له الكلمات الخاصة بأفكاره. إذا إن اللغات كالبحر، تت موج دون توقف. في بعض الأحيان، تهجر ضفة من عالم الفكر، وتغزو ضفة أخرى. وكل ما تهجره أمواجه يحف ويحس عن وجه الأرض. بهذه الطريقة تنطفئ أفكار، وتموت ألفاظ. وما يحصل للغات البشرية هو ما يحصل للأشياء جميعها في كل عصر يحصل إليها، ومنها شيئاً ما. ما العمل؟ هذه حتمية. إنه من العبث إذا أن نبتغي تجميد المظهر المتحرك للغتنا في شكل معين. وإن من العبث أن يصرخ «يشوعونا»²⁶³ الأدبيون باللغات كي تتوقف؛ إذا لم تعد الشمس تتوقف، ولا اللغات، فيوم ثباتها هو يوم موتها. - طسدا فلان فرنسية مدرسة معاصرة شديدة هي لغة ميتة.

هذه هي تقريباً الأفكار الرائنة لمؤلف هذا الكتاب عن المسرحية، وهي أقل

263 - جميع «يشوع» بن لوان المذكور في العهد القديم (النظر: الكتاب المقدس، سفر يشوع، ص. 327-378). صار على رأس بني إسرائيل بعد موسى، وهو الذي ساعدهم على العودة إلى أرض الميعاد: له معجزات من مثل المشي من الأردن إلى فلسطين حافياً.

مستوى من التطويرات المعمقة التي قد تكمل وضوحها. وأنا فوق ذلك، بعيداً عن الادعاء بأنني قدّمت بحثي المسرحي بوصفه تصعيداً لهذه الأفكار التي ليست هي نفسها على العكس، إذا تكلمنا بسداجة، سوى إيجاعات من إنجاز (كتابة المسرحية).²⁶⁴ وسيكون مريحاً لي، بلا شك، وأكثر استقامة أن أصنع كتابي في مقدّمة مسرحي، وأدافع عن أفكاري الواحدة بعد الأخرى. فانا أحبّ الصراحة أكثر بكثير من حيّ للمهارة. أريد إذاً أن أظهر رهاقة العفدة التي تربط هذه المقدّمة بهذه المسرحية، وكان مشروعى الأول، الذي أوقفه التعجّل كثيراً في البدء، أن أقدم الكتاب وحده للجمهور أو الشيطان بلا قرون *El demonio sin las cuernas* كما كان يقول «إيريات»²⁶⁵، فبعد أن تمّ إنجازها بأصول، وبعد استشارة مجموعة من الأصدقاء المجهزين، انتهيت إلى أن أحاسب مع نفسي في مقدّمة. وذلك باختصار، بغية تتبع خارقة الجولة الشعرية التي قمت بها، وتعليل الإنجازات الجديدة أو الرديئة التي قمت بتحقيقها، وتعليل السمات الجديدة التي قدّمت بحال الفن إلى ذهني من خلالها. بلا شك، ستؤخذ من هذا الاعتراف فرصة لتكرار التوبيخ الذي وجهه إليّ ناقد ألماني إذ أوّلّف «كتاباً في فن الشعر من أجل شعري». وما أهمية ذلك؟ أوّلاً كان في نيّتي أن أهدّم كتب تقعيد الشعر لا أن أوّلّف مثلها. وبعد، أليس من الأفضل دوماً أن تولّف كتب فن الشعر بحسب شعر ما، بدلاً من كتابة الشعر بحسب كتب فن الشعر؟ لكن لأقلّ مرّة أخرى، لا. فانا لا أملك موهبة الإبداع، ولا الادعاء بأنني أرسى دعائم أنظمة. «فالأنظمة، كما يقول فولتير، بذكاء، كجردان تمرّ بعشرين

264 -- الإضافة من عندنا للإيضاح.

265 -- Yrlarte (لم نجد له ترجمة).

حُجْرٍ، ونجد منها، في النهاية، اثنين أو ثلاثة تستطيع قبولها». إذا سيكون في ذلك جهد غير مفيد، وفوق قوأي. على العكس، لقد دافعت، عن حرية الفن ضد ملغيان الأنظمة والقوانين، والقواعد. فمن عاداتي أنني مهما حدث، أتبع ما أعتبره إنساني، وأنتي أغير من القوالب بقدر ما أغير من تأليف. وقبل كل شيء أهرب من المذهبية في الفنون. ومعاذ الله أن أفكر بأن أكون مثل هؤلاء الناس، الرومانتيكيين أو الكلاسيكيين، الذين يخلقون مؤلفات بحسب نظامهم، ويعترفون بأنهم لا يملكون في ذهنهم سوى شكل واحد، وبأنهم يبحثون دوماً عن برهان شيء ما، ويتبعون قوانين أخرى غير قوانين ذهنهم وطبيعتهم. المؤلف المصطنع هؤلاء الناس، مهما بلغت موهبتهم أصلاً، لا وجود له بالنسبة للفن. إنه نظرية وليس شعراً أبداً.

موضوع مسرحية كرومويل

بعد أن حاولت، في كل ما سبق، أن أحاد أصل المسرحية، في رأيي، وما سميتها، وما يمكن أن يكون أسلوبها، حانت لحظة النزول ثانية من قسم الفن العامة إلى الحال الخاصة التي أصعدتنا إليها. يبقى أن نحدث القارئ عن مؤلفنا، أي عن مسرحية كرومويل؛ إذ لما كان هذا الموضوع لا يروق لنا، فنسقول عنه الشيء القليل بكلمات قليلة.

أوليفيه كرومويل هو في عداد شخصيات التاريخ المشهورة. مجموعها كثيراً، لكنها المعروفة قليلاً. فمعظم كتاب سيرة حياته، وكان منهم مؤرخون بالاسم، تركوا صورته العظيمة غير مكتملة. ويبدو أنهم لم يجرؤوا على جمع كل ملامح هذا النموذج الغريب والضخم للإصلاح الديني، وللثورة السياسية في انكلترا. وكلهم تقريباً اقتصرُوا على نسخ بأبعاد أكثر امتداداً للصورة التي رسمها له «بوسويه»، عن

وجهة نظره الملكية والكاثوليكية، وعن كرسية الأسقفى المستند إلى عرش لويس الرابع عشر.

لقد توقفتُ هنا، مثل كل الناس. فاسم أوليقييه كرومويل لا يوقظ فيّ إلا فكرة مختصرة عن قاتل ملك متعصّب، وثقيب عظيم. فخلال تنقيب المدونة التاريخية، وهذا ما أفعله بحُبّ، وخلال نبش المذكرات الانكليزية في القرن السابع عشر مُصادفةً، ذهبتُ برؤية «كرومويل» جديد كلياً ينبسط أمام عينيّ شيئاً فشيئاً. لم يكن كرومويل العسكري، وكرومويل «بوسويه» السياسي فقط، إنما كان كائناً معقداً، غير متجانس، ومركباً من المتناقضات كلها، ممزوجاً بكثير من الشر وبكثير من الخير، مليئاً بالعبقريّة والصُّغار؛ إنه شكل من أشكال «تينير داندان»، طاغية أوروبا، ولعبة عائلته؛ قاتل ملك عجوز، مُضايقاً سفراء الملوك كافة، تعذّبه ابتسه الملكية؛ شرّسٌ ومُعتَم، متحدّثاً مع أربعة بحانين من البلاط حوله؛ يكتب شعراً شريراً؛ معتدل، وبسيط، وزاهد، متصنّع على اللياقة؛ عسكري فظّ، وسياسي متفلّت، مُنكّ بناجلد اللاهوتي الفارغ، ومنمّع فيه؛ خطيب ثقیل، وغامض، ومشوّش، لكنه ماهر في تكلم لغة من يود إغراءهم؛ متناقض ومتزمت؛ رؤيوي تسيطر عليه أشباح من طفولته؛ يعتقد بالمنجمين، ويُبطّل (دعواهم)؛ مُتحدّ فوق الحُدّ، خطير دوماً، دموي في النادر، مراقب قاسٍ لتعليمات الطُهرتين، يضيّع عدّة ساعات من اليوم في التهرّيج، عنيف ومُحتقِر للقريين منه، متلطّف مع ضيقى الفكر الذين يشكّ فيهم؛ يُخادع نداماته بخداقة، ويغتال على وعيه، تُرّ بالنباهه، ونصب الفخاخ، والحيل؛ ذكاؤه متمكّن من خياله؛ متنافر - مُضحكٌ وحليل؛ وأخيراً، هو واحد من الرجال الثُّقات Carres par la base ، كما كان يسمّهم نابوليون، نموذج هؤلاء الرجال الكاملين، ورئيسهم جميعاً، بلُغته المضبوطة كعلم الجبّز، والمُلونة كالشعر.

شعرت أمام الجمرع المدهش والناذر أن الشبح المؤثر الذي رسمه «بوسوي» لم يعد يكفي. فبدأت أدور حول هذه الصورة العالية، وأخذتني نزعة حامية لرسم العملاق من أوجهه جميعها، وبملائحه كلها. كانت المادة غنية. فملأ جانب رجل الحرب، ورجل الدولة، بقي أن يرسم منقط اللاهوتي، والمدعي، والشاعر الرديء، والرؤيوي، والمهرج، والأب، والزوج، والرجل بروتوس، وبكلمة واحدة، كرومويل المزدوج *homo et vir*. في حياته مرحلة يتطور خلالها هذا الطبع المتفرد بسائر أشكاله. وليست هي، كما قد يُعتقد للنظرة الأولى، مرحلة قضية تشالز الأول، وإن كانت ضاجة جداً، متصلة قائمة ومرعبة؛ إنها هي لحظة محاولة الطمّوح أن يقطف ثمار هذا الموت. إنها لحظة محاولة كرومويل أن يحقق، في النهاية، حلم طفولته، وهدف حياته الأول، بأن يصير ملكاً، بعد أن وصل إلى ما يمثل عند إنسان آخر قمة مجد ممكنة، فهو سيد انكلترا التي تفرس تغزباتها الألف تحت قدميه، وسيد أيقوسيا التي جعل منها ولاية تابعة له، وسيد إيرلندا التي جعل منها سجنًا، وسيد أوروبا بأساطيلها، وأسلحته، ودبلوماسيته. لم يُخفِ التاريخ أبداً درساً أسى من هذا الدرس في مسرحية أرفع من هذه المسرحية. الوصي على العرش يتمتع أولاً، وتبدأ المرحلة المهيبة بعناوين مُجمّعات، وعناوين مدن، وعناوين مقاطعات؛ ثم ها هو قانون الحقوق البرلماني. كرومويل، مؤلف المسرحية المجهول، يريد أن يبدو منزعجاً منها، ويرى يمدّ يده باتجاه الصرّحان، ويسجبه؛ ثم يتقدّم ينصليّ مواربة من هذا العرش الذي كنس منه العائلة المالكة. ويصمّ بغتة على أمر ما؛ وإذا الدير الغربي (ويستمينستر) مُزّين بالأعلام، بأمر منه، والمنصة منصوبة، والتساج مطلوب من الصائغ، ويوم الاحتفال مُحدّد. إنه حلّ غريباً في ذلك اليوم نفسه، وهو أمام الشعب، والحرس الوطني، وسواد الناس، في قاعة الدير الفسيحة، وعلى المنصة التي كان يحسب أنه سينزل عنها

ملكاً، بيدو، فجاءة، كأنما استيقظ برجفة، على منظر التاج، ويسأل عما إذا كان يحلم، وعما يعنيه هذا الاحتفال، وخلال خطاب يدوم ثلاث ساعات يرفض المنصب الملكي. هل كان ذلك عائداً إلى أن جواسيسه تبهوه إلى مؤامرتين حاكهما بعض فرسان الحرس وبعض الطهرين، وكان ينبغي أن يفجروهما في اليوم نفسه؟ هل كان ذلك ثورة فجّرها فيه صمت الشعب ووشوشاته، تُبْلِلُهُ رؤية قاتل ملكه يصل إلى العرش؟ أهي فقط بصيرة عبقرية، وغريزة طُمُوح طائش، وإن كان مكبوحاً، تعرف كم تُغيّر خطوة واحدة زائدة، وضع الإنسان وموقفه غالباً، ولا تمرُّ على تعريض صرحها الشعبي لرياح اللاشعبية؟ هل كان ذلك كله دفعة واحدة؟ هذا ما لا توضّحه، برصانة، أية وثيقة معاصرة. لحسن الحظ؛ حرية الشاعر كاملة في هذا المجال، والمسرحية تنصّص على السطحية التي تركها لها التاريخ. وهنا تُرى عظيمة وفريدة؛ إنها حقاً الساعة الحاسمة، والمزة الكبرى في حياة كرومويل. إنها لحظة هروب كابوسه منه، حيث حاضره يقتل مستقبله، أو أن قدّره خاب، إذا استخدمنا سوقية فعّالة. إن كرومويل، يرُمّته، داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكلترا وبينه.

إذا ما هو الرجل، وما هو العصر اللذان حاولت أن أرسم ملامحهما في هذه المقتامة.

لقد تركت نفسي تنقاد لمعة الطفل في تحريك ملابس البيان القيثاري الضخم. لا ريب في أن الأكثر مهارة سيُصدرون منه أنغاماً عالية وعميقة، ليست من تلك الأنغام التي تريح السّمع، إنما من تلك الحميمة التي تهزّ الإنسان كلّ، كما لو أن كبل وتر من البيان القيثاري يُعقد إلى وتر من أوتار القلب. واستسلمت لرسم كامل المذاهب المتعصّبة، والشعوذات، والأمراض الدينية في عصور محدّدة؛ وتحت، كرومويل

مركز هذا البلاط ومحوره، ومركز هذا الشعب، وهذا العالم ومحورهما، لأنضد هذه الموأمة المزدوجة التي حاكتهما طائفتان متباغضتان، تنعاضدان لإسقاط الرجل الذي يضايقهما، لكنهما تتحدان دون انصهار، وهذا الحزب الطهري، المستزمت، المتنوع، القاتم، اللامبالي، أخذاً الرجل الأصغر ليقوم بالدور الأعظم «لامبير»²⁶⁶ الأناني الرعديد، وحزب الفرسان، المتمعض، المبتهج، وقليل الثقة، والمتهاون، والمتفاني، الذي يقوده رجل، هو باستثناء التفاني، ممثلة الأقل كفاءة، «أورموند»²⁶⁷ النزيه والقاسي؛ وهؤلاء السفراء البسطاء جداً أمام عسكري الثراء، وهذا البلاط الغريب الذي اختلط فيه أناس المصادفة والأسايد الكبار يتشائمون بالصغائر؛ وهؤلاء المهترجين الأربعة الذين سمح بتخليهم نسيان التاريخ المقرف، وهذه العائلة التي تمثل كل فرد فيها جرحاً من كرومويل. و «ثيولوا»²⁶⁸ الصديق المخلص للوصي على العرش؛ والخاصام اليهودي، و «إسرائيل بن ماناسبه»²⁶⁸ الجاسوس، والمرابي، والمنحجم، الدنيء في جنانين، والجليل في الجسائب الثالث، و «روكيستر»²⁶⁸ هذا الـ «روكيستر» الغريب، المغفل والروحاني، الأنيق والفاجر، الذي لا يتوقف عن السباب، العاشق والمخمور دومساً، وهكذا كان يتباهى على المطران «بيرنيه»²⁶⁸ بأنه شاعر رديء

266 - Lambert ، ملك إيطاليا من 894-898. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص1033.
 267 - Ormond ، دوق أورموند، (1610-1688) اسمه الحقيقي جيمس بوتلير الأول، كان مع سياسة تشارلز الثاني، وهو الذي سحق الثورة الإيرلندية سنة 1640. انظر: المرجع السابق، ص1365.
 268 - هذه الشخصيات من الخاشية القريبة من كرومويل أو الخيطة به، يقدم هيفو صفاتها التي سيستقي منها طبائع شخصيات مسرحيته.

ورجل لطيف، ورذيل وبسيط، يغامر برأسه دون الاهتمام إلا قليلاً بربح الجولة بشرط أن تسليّه، جدير بكل شيء، وبعبارة واحدة، جدير بالتحايل والخفة، بالجنون والتعصب، بالخشاسة والكرم، وهذا المتوحش «كار»²⁶⁸ الذي لا يرسم له التاريخ سوى ملمح واحد، لكنه ملمح نموذجي جداً وحسباً للغاية، وهؤلاء المتعصبين من كلّ مذهب ونوع، «هاريسون»²⁶⁸، المتزمت النهاب، و«باربون»²⁶⁸ البائع المتزمت، والقاتل «سيندير كومبا»²⁶⁸ و«أوغسطين غالاند»²⁶⁸ المحرم الباكي الورع، والكولونيل الشجاع «أوفرتون»²⁶⁸ الأديب المفوّ قليلاً، و«ليدلوف»²⁶⁹ الشديد الغلظ، الذي سيرك رماده، فيما بعد، وشاهدة قبره في مدينة «لوزان»؛ وأخيراً أنضمت «ملتون وآخرين ممن كانوا نبهين»، كما تقول مسرحية هجائية كتبت سنة 1675، عنوانها «كرومويل السياسي»، تذكّرنا بما قلته للتوّ *Dantem Quemdam* في التاريخ الإيطالي.

لن نذكر كثيراً من الشخصيات الأكثر ثأنية، التي تمتلك كلّ منها، مع ذلك، حياتها الواقعية، وفرديتها المتميزة، والتي ساهمت في الجاذبية التي كان يمارسها هذا المشهد التاريخي الواسع على خيالي. فمن هذا المشهد كتبت هذه المسرحية. صُنعتُها شعراً، لأنها راقتني هكذا. وفوق ذلك، سيلاحظ خلال قراءتها كم كان تفكيري بها قليلاً وأنا أكتب هذه المقامة والحيادية التي هاجمت بها مذهب الوجدتين مثلاً. مسرحيتي لا تخرج من لندن، تبدأ في الخامس والعشرين من حزيران سنة 1657،

²⁶⁹ Ludlow (1617-1692) رجل سياسي إنكليزي كان في حزب الطهريين، وجمهورياً متحمساً، كما كان عضواً في لجنة محاكمة تشارلز الأول. عارض كرومويل عند انفراده بالسلطة. انظر: المرجع السابق، ص 1121.

الساعة الثالثة صباحاً، وتنتهي في السادس والعشرين من حزيران ساعة الظهيرة. ويُرى أنها تدخل في القواعد الكلاسيكية، كما يكتبها الآن أساتذة الشعر الزجاجيدي. ومع ذلك، ليس لهم عليّ أية مِنّة. فأنا لم أؤلف مسرحيّي هكذا بإذن من أرسطو، بل بإذن من التاريخ، ثم إنني، للغاية ذاتها، أفضل موضوعاً مكتفياً على موضوع مبعثر.

واضح أن هذه المسرحية، ينسبها الحالية، لا يمكن أن توطّر ضمن عروضنا المسرحية. فهي طويلة جداً. وربما ستعرف أنها كُتبت، بأجزائها كافة، من أجل المسرح. ولما اقتربت من موضوعها لأدرسه، اعترفت، أو اعتقدت أنني أعترف باستحالة أن تُقبل عنها نسخة طبق الأصل على مسرحنا، في الحال الاستثنائية التي وُضعت فيها، بين «شاربيد»²⁷¹ الأكاديمي، و «سيلا»²⁷¹ الإداري، بين لجان الحكم الأدبي، والرقابة السياسية. كان يجب الاختيار: فإما الزجاجيديا المتعلقة، والمأكرة، والزائفة، والملعوبة. وإما المسرحية الحقيقية بفظاطة، والملعونة. الأولى لا تستأهل التأليف؛ لذلك فضلت الثانية. وعليه، فحينما يفت من أن تُعشّل على المسرح، كرّست نفسي بحرية وانقياد لغرابية التأليف (الفانتازيا) وليستطها حتى آخر ثنية من ثنياتها، وإلى التطويرات التي يشملها موضوعها، التي، فيما لو اكتملت بإبعاد مسرحيّي عن خشبة المسرح، فستكتسب فرصة جعلها كاملة تقريباً من الوجهة التاريخية. وفوق ذلك، ليست لجان القراءة إلا عقبة من نوعٍ ثانٍ. وإذا ما حصل

271 - خاروبديس وسكولا باليونانية، عملاقان كانتا تحرسان مضيق «ميسينا» فالأولى تبلع كل يوم كميات هائلة من الماء مع القوارب التي تجرفها العواصف والأعاصير، وكان البحارة الذين يدبرون اتجاههم لتفاديها يقعون على نثرات سكولا ذات الرؤوس الستة، فتفوسهم. ومن ثم التعبير: وقع بين شاربيد وسيلا. وقد نجح أوديسيوس في الإبحار بينهما، إلا أن ستة من أتباعه ماتوا. انظر: الأوديسة (بالفرنسية)، ص. 181-182.

وسمحت، لما الرقابة المسرحية، وهي تستوعب إلى أيّ حد أخذت صورة كرومبول
البرئية والدقيقة والواعية، وصورة عصره خارج عصرنا، بالوصول إلى خشبة المسرح،
ففي هذه الحال فقط، قد يتمكن من استخلاص مسرحية من هذه المسرحية بحازف
على خشبة المسرح، وستكون مُستهجنة.

إلى هنا استمر في التمسك بالابتعاد عن المسرح. وسوف يهجر دوماً في وقت
باكر تقاعده الغالي الزاهد، من أجل اضطراب هذا العالم الجديد. فيا ربي، لا تجعلني
أندم أبداً على تعريض عَمَّة اسمي وشخصي، البكر للعثرات، ولعواصف مشاهدي
المسرح وأعاصيرهم، ولإزعاجات ما وراء الستار البائسة (وما يُهمّ الإغفاق أمام
هذا!)؛ إذ أدخل في هذا المناخ المتقلب، السديمي، العاصف، حيث يسيطر الجهل،
وتزأر الرغبة، وينحدر الجديرون، وتجاهل نزاهة الموهبة على الأغلب، وحيث يُوضع
خَفَرُ العبقرية النبيل، أحياناً، في غير مكانه، وتنحج السطحية في إنزال التفوق الذي
يُنقِها إلى مستواها، وحيث يُعتبر كثير من الصغار كباراً، وكثير من عديمي الكفاءة،
بعبقرية «تالما»²⁷² وكثير من الأقرام بقوة آخيل! ربما ستبدو هذه الدراسة قائمة،
وقليلة الإطراء، لكن ألا تُفضي إلى تسجيل الاختلاف الذي يفصل مسرحنا، مكان
المؤامرات والشغب، عن إجلال المهيب للمسرح القديم؟

272 - Tahma (1763-1826) كاتب مسرحي تواجيدي فرنسي، بدأ تجربته المسرحية بعرض مسرحية
«محمّد» لـ «فولتين»، في مسرح «الكوميدي فرانسيز». الذي تركه بسبب خلاف حول عرض
مسرحيته «شارل التاسع» ثم عاد إليه ليمثل أدوار شخصيات كورنيه بعظمة لا مثيل لها حتى الآن،
مستفيداً من نابوليون بولابرت الذي دعمه بغير حدود. أدخل إلى المسرح إصلاحات جوهرية ولا
مهما في اللباس الطبيعي، ومراعاة حقيقته التاريخية. انظر: موسوعة بوتي روبير، ص1774.

وأياً كان الأمر، اعتقاد أن من واجبي أن أنبه مقدّساً، العدد القليل من الناس الذين يحبّونهم مثل هذا المشهد، إلى أن مسرحية مستتخلفة من «كروموبيل» قد لا تستغرق دوماً أقل من ساعة عرض من العروض. فعن الصعب أن يُرسي مسرح رومانتيكي دعائمه بغير هذه الطريقة. وبالتأكي، لو أريد شيء آخر غير هذه التراجيديات تنزّه فيها شخصيتان ثملان غوذيين مجردين افكرة غيبية خالصة، برسانة على خلفية لا عمق لها، لا يشغلها إلا قليل من رؤوس الأصاقاء الجميعين، وهما سمتان باهتان عن الأبطال، أسند إليهما ملء فراغات حادث بسيط، أحادي الشكل، وأحادي اللون، فلو شعر بالضيق من هذا، فلن تلزم أكثر من سهرة كاملة لتحلية كل الجوانب لإنسان من النخبة، ولعصر الأزمة، فلية غريضة؛ فلية الأولى بطبعه، وعقريته المتلاعبة مع بطبعه، ومعتقداته المهيمنة عليهما، وعواطفه التي تزعج معتقداته، وبطبعه وعقريته، وأذواقه التي تؤثر في عواطفه، وعاداته التي تنظم أذواقه، وتاجم عواطفه، وهذا المؤثر من أناس من شتى المستويات، يجعلهم عملاؤه بدورون، وحوله؛ فلية الثاني بفلمه الأخلاقية وقوانينه، وأشكاله، وذهنيته، وأنواره، وغيباته، وأحاديته، وشعبه الذي تعجبه جملة هذه الأسباب الأولى، على التوالي، مثل السامع الرخو. يُلاحظ أن لوحة كهذه ستكون ضخمة. فبال فردية الواحدة. كالمثل التي كانت تخفي بها مسرحية المدرسة القديسة، ستكون لدينا عشرون فردية، أربعون، خمسون، وما لا أدري؟ من كلّ روثق وكل تناسّب، سيكون في المسرحية جمهور. أليس من اللوم أن يقس لها ساعتين من الوقت كسي نعطي الباقي لعرض الأوبرا - الهزلية، أو لعرض المسرحية؟ أن نختزل شكسبير من أجل «بويش»؟²⁷³ -

وَلَقَدْ عَنَّا التَّفَكُّيرَ بِأَن تَعُدَّ الشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي يَحْرَكُهَا الْحَدِثُ، فِيمَا لَوْ أَدِيرَ الْحَدِثُ جَيِّدًا، قَدْ يُولَدُ تَعَبُ الْمُشَاهِدِ، وَرَجَرَجَةِ الْمَسْرُحِيَّةِ. فَشُكَّيْبِرُ، الْفَائِضُ بِالتَّفَاصِيلِ الصَّغِيرَةِ، هُوَ، فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ، وَحَتَّى لِهَذَا السَّبَبِ، جَلِيلٌ بِمَوْلَفِهِ الضَّخْمِ الْمُتَكَامِلِ. إِنَّهُ السَّنْدِيَانَةُ الَّتِي تَرْمِي ظِلًّا وَاسِعًا بِأَلْفِ الْأُورَاقِ الْخَادَّةِ وَالْمُقَصِّصَةِ.

فَلَنَأْمَلُ أَلَا يَتَأَخَّرُ، فِي فَرَنْسَا، تَعَوُّدُ النَّاسِ عَلَى تَكْرِيسِ سَهْرَةٍ كَامِلَةٍ لِمَسْرُحِيَّةٍ وَاحِدَةٍ. ثَمَّةَ مَسْرُحِيَّاتٍ فِي إِنْكَلِتْرَا، وَأَلْمَانِيَا، تَسْتَمِرُّ سِتَّ سَاعَاتٍ، وَهَنَا يَذْكُرُنَا الْيُونَانِيُّونَ، الَّذِينَ يُتَكَلَّمُ لَنَا عَنْهُمْ كَثِيرًا، عَلَى طَرِيقَةِ «سَكُودِيرِي»، بِالْكَلاَسِيكِيَّةِ السَّيْدَةِ «دَاسِيير»، وَبِالْفَصْلِ السَّابِعِ مِنْ كِتَابِهَا «فَنَ الشَّعْرِ» خَاصَّةً، فَلَقَدْ كَانَ الْيُونَانِيُّونَ يَذْهَبُونَ إِلَى حَدِّ عَرْضِ اثْنَيْ عَشْرَةَ، أَوْ سِتَّ عَشْرَةَ مَسْرُحِيَّةً فِي الْيَوْمِ. لِأَنَّ الْإِتْبَاهَ عِنْدَ شَعْبٍ يُحِبُّ الْعُرُوضَ الْمَسْرُحِيَّةَ، أَكْثَرَ تَيْقُظًا مِمَّا نَعْتَقِدُهُ. فَمَسْرُحِيَّةُ «زَوَاجِ فَيَغَارُو»، وَهِيَ عَقْدَةُ ثَلَاثِيَّةٍ «بُومَارْشِيه» الْعَظِيمَةِ، كَانَتْ تَشْغُلُ السَّهْرَةَ بِأَكْمَلِهَا، فَمَنْ مَلَّ مِنْهَا أَوْ تَعَبَ؟ لَقَدْ كَانَ بُومَارْشِيه جَدِيدًا بِالْخَازِفَةِ بِالْخَطْوَةِ الْأُولَى لِنَحْوِ غَايَةِ الْفَنِّ الْمَعَاوِرِ هَذِهِ، الَّتِي يَسْتَحِيلُ إِظْهَارُ هَذَا الْعَمَقِ فِيهَا خِلَالَ سَاعَتَيْنِ، وَلَا هَذِهِ الْمِيزَةُ الْأَكْبَدَةُ الْإِجْمَاعِيَّةُ عَنْ حَدِثٍ عَرِيفٍ، وَهِيَ مُقَامِيَّةٌ وَتَسْلِيَّةٌ. لَكِنْ قَدْ يُقَالُ - إِنْ هَذَا الْعَرْضُ الْمَسْرُحِيُّ، الْمَكْرُونُ مِنْ مَسْرُحِيَّةٍ وَاحِدَةٍ، سَيَكُونُ رَتِيبًا، وَقَدْ يَبْدُو طَوِيلًا. يَأْتِي مِنْ خَطِئَةٍ أَيْ عَلَى الْعَكْسِ، قَدْ يَتَخَلَّصُ مِنْ طَوِيلِهِ وَرَتَابَتِهِ الرَّاهِثَيْنِ وَمَاذَا نَصْنَعُ الْآنَ بِالْفَعْلِ؟ تُقَسِّمُ مَبَاهِجَ الْمُشَاهِدِ إِلَى قَسَمَيْنِ مُنْفَصِلَيْنِ. يُعْطَى أَوَّلًا سَاعَتَيْنِ مِنَ الْمُتَعَةِ الْجَادَّةِ، ثُمَّ سَاعَةٌ مُتَعَةٌ بِاهْتَةٍ وَمَعَ سَاعَةِ الْإِسْتِرَاحَةِ الَّتِي لَانْعُدُّهَا مِنَ الْمُتَعَةِ، يَصْبِحُ الْجَمْعُ أَرْبَعَ سَاعَاتٍ. فَمَاذَا يُمْكِنُ أَنْ تَفْعَلَ الْمَسْرُحِيَّةُ الرُّومَانْتِيكِيَّةُ؟ قَدْ تَطْعَنَ وَتَحْلَطَ

فَرَنْسَا. انْظُرِ: الْمَرْجِعَ السَّابِقَ، ص 243.

هذين النوعين من المتعة بطريقة فنية. قد تجعل الحضور، في كبل الخلفة، يتقبلون من الجسد إلى الهزل، ومن الإثارات الضاحكة إلى المشاعر الممزقة، ومن التمسيم إلى العذوب، ومن الممتع إلى القاسي. لأن المسرحية، كما اعتمادنا سابقاً، هي المتناظر - المضحك مع الجليل²⁷⁴، والروح تحت ستار الجسد، والزاجيديا تحت نقاب الكوميديا. ألا ترون أن هذه العروض، وهي لا تقدم سوى مسرحية واحدة، إذا هذات فيكم انطباعاً بانطباع آخر، وغلبت شيئاً فشيئاً، الزاجيدي على الكوميدي، والبهيج على المرعب، وارتبطت حتى بالحاجة إلى إغراءات الأوبرا، تساوي عروضاً أخرى كثيرة؟ إن المسرح الرومانتيكي قد يُعَدُّ، ثم هو على المسرح الكلاسيكي علاجٌ مقسوم إلى جرعتين، طعماً لاذعاً، ومتنوعاً ولذيذاً.

ها أنذا أنتهى مما كان لديّ لأقوله للقارئ. وأنا أجهل الطريقة التي سيتلقى النقد بها هذه المسرحية، وهذه الأفكار الوحيدة، المجردة من ألوانها، وتفرعاتها، والجموعة على عجلٍ، وبهاجس سرعة إنهايتها. لا شك في أنها قد تبدو لـ «تلامذة «لاهارب».» سفيهة جداً، وغريبة للغاية. لكنها وإن كانت، بالمصادفة، معرّة ومحتزلة تماماً، تستطيع المساهمة في أن تضع على حادة الصواب هذا الجمهور ذا التربية المتقدمة جداً، وما على الكتابات المتميزة الكثيرة، كتابات النقد أو التطبيق، الكتب أو الصحف، التي نضجت في نظرتها إلى الفن، إلا أن تتبع هذا الدافع دون الانشغال فيما إذا جاءها من إنسان مجهول، ومن صوت بلا سلطة، ومن مؤلف

274 - Mme Dacier (1647-1720) علامة فرنسية ترجمت للكتاب الإغريقي معظم مؤلفاتهم، والإبادة (1699)، والأوديسة (1708). كانت قاتلة للمعركة الثانية بين القدماء والحديثين، ووقفت إلى جانب القدماء في كتابها «أسباب فساد اللوق» (1714). وهي زوج أندريه داسير. انظر: المرجع السابق، ص 493.

ضئيل القيمة. إن هذا الدافع جرس من نحاس يدعو الجماهير إلى المعبد الحقيقي، والإله الحقيقي.

ثمَّ اليوم النظام الأدبي القديم كالنظام السياسي القديم. والقرن الماضي لا يزال يرمي بثقله كُلياً تقريباً على هذا القرن. ويضطهده تعديداً في مجال النقد. إنكم لَوَاجِدُونَ، مثلاً، أناساً أحياء يكرِّرون لكم هذا التعريف للذوق الذي فات فولتير: «الذوق في الشعر والذوق في تزيين النساء شيء واحد». وهكذا فالذوق هو التأنق. إنه كلام فريد يُزيّن بصورة ساحرة أدب القرن الثامن عشر، المتبرِّج، والمرقش، والمعطر بالمساحيق، أدب الترتيب، والزركشة، والزينة الكريهة. هذا الكلام يقدم تلخيصاً جيداً عن عصر لم يستطع معه أصحاب العبقريات الأكثر سموّاً أن يتواصلوا دون أن يصيروا صغاراً، على الأقل في جانب واحد، مع زمن استطاع فيه «مونتسكيو» ووجِب عليه أن يُشيد «معبد غنيد»²⁷⁵، ويُشيد فولتير «معبد الذوق»²⁷⁶، ويُدعِ جان جاك روسو «عراف القرية»²⁷⁷.

الذوق هو تمرُّك العبقرية. وهذا ما سَيرسي دعائمه عمّاً قريب، نقد آخر، نقد قوِي، وحاسم، وعالم، نقد عصر يبدأ بدفع انبجاسات شديدة تحت أغصان المدرسة القديمة، الجافة الشائخة. هذا النقد الشاب، الرزين بقدر طيش النقد القديم، والعلامة بقدر جهل ذاك النقد، خلق سلفاً أصواتاً مسموعة، ومن المدهش أحياناً أن توجد في

275 -- Le temple de Gnide (1725) قصيدة نثرية للفيلسوف مونتسكيو.

276 -- Le temple du gout (1733) كتاب نقدي يتضمن هجوماً على النظام الملكي في فرنسا، سبب

لفولتير إلى جانب الرسائل الفلسفية والرسائل الانكليزية التي إلى اللورين.

277 -- Le devin du village (1752) تمثيلية غنائية من تأليف روسو.

أوراق الجرائد الخفيفة مقالات رائعة صادرة عنه. إنه، وقد أتحد بكل ما هو متفوق وحسور في الآداب، هو السدي يخلصنا من جالحتين: الكلاسيكية اللاغية، والرومانتيكية الزائفة التي تجرؤ على الظهور أمام قَدَمِي الحقيقة لأن للبقية الحديثة ظلالها، وتجرتها العكسية، والمتطفل عليها، وكلاسيكيتها، التي تتسلق عليها، وتصطبغ بالوانها، وتأخذ كسوتها، وتلتقط فتاتها، ومثل تلميذ الساحر، تستخدم كلمات مخفونة في الذاكرة، وعناصر حدث تجهل سره. وهكذا يرتكب التلميذ حماقات عانى معلمه العذاب ألف مرة من أجل إصلاحها. أما ما ينبغي تحطيمه قبل كل شيء، فهو الذوق القديم الزائف. يجب نزغ صدقه عن الأدب الراهن. إنه يتأكله ويجعل لونه كامداً. ويتحدث إلى جيل يافع، وشديد، وقوي لا يفهمه. لا يزال ذيل القرن الثامن عشر يُنجر في القرن التاسع عشر؛ لكن قطعاً لسنا نحن، الشباب الذين رأينا نابوليون بوناپرت، من سيجمل له ذيله.

إذا نحن نبلغ اللحظة التي نرى فيها أن النقد الجديد سوف يُدرك بصورة عامة، وعمّا قريب أنه يتحتم تقويم الكتاب ليس بحسب التواعد والأجناس. وهذه أشياء خارجة عن الطبيعة والفن، إنما بحسب المبادئ الثابتة لهذا الفن من هذا النقد الذي تأكل «كورنيه» بحدّة، وأخرس «جان راسين»، والذي لم يُعد الاعتبار، على نحو مضحك، لـ «جون ميلتون» إلا بالاستناد إلى القانون الملحمي لألب السـ«أحدب». سنوافق على أن نضع أنفسنا في مكان المؤلف، وأن نرى الموضوع بعينه، لكي نُقدّر مؤلف ما. وسنهمجـ والكلام هنا لـ «م. شاتوبريان» - نقد العيوب اللطيم، إلى نقد الجماليات العظيم والخصب، إنها لحظة أن تمسك الأرواح الخيرة بالخيط الذي يربط ما ندعوه في العادة، بحسب نزوتنا الخاصة، عيباً، بما ندعوه جمالاً. فالعيوب، على الأقل ما نسميه هكذا، هي غالباً شرط ولادة الميزان الضروري والحتمي.

العبقارة يتعرفون النجوم لحظة ولادتها Scit genius , natal comes
temperat astrum. وأين نجد شيئاً دون عيوب؟ وأين نجد موهبة لاتحمل ظلامها مع
نورها، ودخانها مع توهجها؟ فقد لا تكون الشابة إلا التبيحة التي لا يمكن فصلها عن
الجمال. هذا الإدراك المتعثر، الذي يصدمني عن قُرب، يُكمل فعل (النقد الإيجابي)،
ماشياً التميز لجموع المؤلف. مع أن نحو العيوب يعني نحو الميزات. والأصلة تتكوّن من
ذلك كلّهُ. والعبقرية ليست مستوية بالضرورة. إذ لا يوجد جبل عالٍ دون هوةٍ
سحيقة. ولو ملائم الوادي بالجبل، فلن يتكوّن لديكم سوى سهْب، وسبخة، وسهل
«سابلون» بدل جبال الألب، وقُبراتٍ لا نسور.

وينبغي أن يُحسب حساب أهمية الزمن، والمناخ، والمؤثرات المحليّة فالإنجيل،
وهوميروس يجرحانا أحياناً حتى بجلاهما. فمن يؤدّ أن يحذف منها كلمة واحدة؟ إن
عجزنا ينفر غالباً من الجسارة المستوحاة من العبقرية، بسبب انعدام المقدرة على
تجابهة الأشياء. يمثل هذا الإدراك الواسع. ومرة أخرى نقول: ثمة من هذه العيوب
عيوبٌ لا تُفتور «راسين» إلا في روائع مؤلفاته؛ فللعبقرية المتميّزة عيوبها
المتميّزة. 278 يُعاب على شكسبير إفراطه الغيبي، والفكري، ومشاهدته الزائدة،
والفواحش، واستخدام صيغ أسطورية بالية في عصره، وإفراطه في الغرابة والغموض،
والذوق الرديء، وتفخيم الأسلوب وخشونته. إن للسنديانة، هذه الشجرة التي كسا
نقارنها قبل قليل مع شكسبير، والتي تتشابه معه في أكثر من جانب، إن لها هيئة
غريبة، وأغصاناً عُقدية، وأوراقاً قائمة، وقشرة حادة مخشنة؛ إنّما هي السنديانة.

278 - أو : للعظماء أخطاؤهم وهذا قد يعطي المعنى لعبارة هيفو:

Il n'est donné qu'à certains génies d'avoir certains défauts

لهذا السبب هي سنديةانة. أما إن أردتُم جذعاً أملس، وأغصاناً مستقيمة، وأوراقاً من الأطلس، فتوجهوا إلى شجرة البتولة الشاحبة، وإلى شجرة البيلسان الجوفّة، والصفصاف البياكي؛ إنما دَعُوا السنديةانة الضخمة وشأنها. لا ترجموها من يظللُكم.

إنني أعرف مثل أيّ شخص عيوب مؤلّفاتي العديدة والفادحة. وإذا حصل ولم أصحّحها إلا نادراً جداً، فلأنني أنفسُ من العودة، بعد فوات الأوان، إلى شيء تمّ إنجازه. وأنا أجهل فنّ ترميم الجمال في مكان تشوّهه، ولم أمتنع أبداً أن أستعيد الإتياء بصدّد مؤلّف خامد. ومن جهة أخرى، أيّ شيء فعلتُ يساوي هذا التعب؟ إنني لأرؤد أن أجرد عقلي من عيوبه بدلاً من إضاعة الوقت في محو نواقص مؤلّفاتي. فطريقتي أنني لا أصحّح مؤلّفاً في مؤلّف آخر.

لكن، أيّاً كانت الطريقة التي تُؤمّل بها كتابي، فأنا ملتزم بعدم الدفاع عنه لاجملةً ولاتفصيلاً. إن كانت مسرحيتي رديئة، فما نفع الدفاع عنها؟ وإن كانت جيدة فلماذا الدفاع عنها؟ سوف يُنصفها الزمن، أو سوف يقتص منها. لأن نجاح اللحظة الراهنة ليس إلا شأن الكُتّبي. إذا، إذا ثار غضب النقد على نشر هذه المحاولة، فسأدعه يثور. وماذا عساي أن أجيبه؟ لست ممن يتكلمون من فم جراحهم، كما يقول الشاعر الكاستيلاني:

Por la boca de su herida

كلمة أخيرة، لقد تمكّنا من خلال هذه المقدّمة الطويلة قليلاً عبر كثير من المسائل المتنوّعة، من ملاحظة أنني، على العموم، امتنعتُ عن تفصيل رأيي الشخصي في نصوصٍ عديدة، وشواهد، وحُجج. ومع ذلك، ليس سبب هذا أنها خطأ في

نظري .. «فإذا أقام الشاعر الأشياء المستحيلة بحسب قواعد فنه، يرتكب خطيئة لاجتدال فيها؛ لكنها تتوقف عن كونها خطيئة عندما يصل بهذه الوسيلة إلى الغاية التي قصدها؛ لأنه وجد ما كان يبحث عنه.» - «ويعتبرون كل ما لا تسمح لهم أنوارهم بفهمه، هراءً. وعلى نحو خاص، يصفون هذه الأماكن الرائعة التي يخرج فيها الشاعر من العقل ذاته بغية دخول العقل بصورة أفضل، بأنها مثيرة للسخرية. هذا المبدأ الذي يعطي، في الواقع، قاعدة بالاً تراعى أحياناً أية قاعدة، إنما هو لغز الفن الذي ليس سهلاً إسماعه لأناس بلا أي ذوق... حيث إن نوعاً من شلوك الذهن يجعل ما يصدم الناس في العادة، غير محسوس.» - من يقول ذاك؟ إنه «أرسطو» ومن يقول هذا؟ إنه «بوالو». يُلاحِظ من هذه العينة وَحْدَهَا أنني ربما استطعت، كأني إنسان آخر، أن أتدرَّعُ بأسماء أعلام، وأن أخفّي وراء شُمعاتهم. لكنني أردت أن أدع هذا الضرب من المُحاجة لأولئك الذين يعتقدون أنني لا أقهر، وكوني، ومُهَيَّب. أما من جهتي فأنا أفضل البواعث على الحُجج؛ إذا إنني دوماً أحببت الأسلحة أكثر من شعارات النبالة²⁷⁹.

تشرين الأول 1827

279 - البواعث les raisons والحجج Les autorités ، يقصد أنه مع التعليل المنطقي العلمي أكثر مما هو مع الجدال الذي قد لا يفتني إلا إلى استنتاجات نظرية صرف.

فِي شَكْلِ خَاتَمَةٍ

كان فيكتور هيغو - كما أشرنا - في الخامسة والعشرين من عمره عندما كتب مقدمة كرومويل، فصبَّ فيها حصيلة قراءاته المدهشة كي يضع مبادئ نظرية الدراما الرومانتيكية. وقد حاولنا في ترجمتنا هذه أن نلاحق أفكاره المتعرجة حيناً والمنداحة حيناً آخر، وما شعرنا بالخرج من خطورة لغته التي لاتدلّ دوماً على المعنى الدقيق إلا عند العودة إلى تدقيق النص العربي المترجم. فالرجل شاعر يُطلق لغته وراء خياله الجامع ثم يعود بها إلى أدنى مستوى تعبري ليطلقها من جديد في فضاء الشاعرية وهكذا. ولم يكن يُفرّق بين الإسبانية واللاتينية والفرنسية القديمة وهو يستشهد بأدب هذه اللغات، مما أوقعنا في مشكلات عسيرة ربّما لم ننجح أبداً في حلّها، مع أننا راعينا السياق إلى أبعد الحدود.

واختصاراً لكلّ التعمينات الخاصة بصلاحية النص العربي واقتزابه من النص

الأصلي، نقول: كانت ترجمتنا لهذه المقدمة بخازفة قضينا في مداراتها وقتاً أطول من الوقت الموضوع في الحسبان. ولسنا ندري إن كانت أهمية النص، نقدياً وأدبياً، ستقل من نواقص محازفتنا، ولكننا سنترك للمستقبل أمنية تطوير فهمنا له، وتعديق ما أثبتناه من شروح، وحواشٍ. طبعاً لاضير في أن يكون أيُّ سعيٍّ علميٍّ خفوفاً باحتمالات الإخفاق وانعدام الجاوى، فالبحث العلمي مساوٍ لمساوٍ مستمرة والنجاح هو النادر فيها. إنما الضير في ألا يخاف الباحث من مجهول بحثه. وهذا ما حصل لنا في البداية حيث زينت لنا الشجاعة كل كلمة في النص بالسهولة وقرب المثال. والآن ذابت الزينة، وانبثق من تحتها الخوف الذي نرجو أن يصير لنا رفيقاً دائماً، ففيه العذاب وضبط الأحكام معاً.

ولقد جهدنا في سبيل تسهيل قراءة نصّ المقدمة العاج بالاسماء والأعمال الأدبية منذ عصر هوميروس حتى القرن الثامن عشر، ألا نفوت شيئاً على القارئ الذي قد يكون على اطلاع أدبي واسع، وقد لا يكون. ففي الحال الأولى يستذكر ما يعرفه، وفي الحال الثانية يكتشف ما كان يمكن أن يفتل حافياً عليه. لاشك في أننا تخنينا على وظيفة الهوامش بتحميلها تفاصيل كثيرة ومتشعبة، وبالمقابل، وحرصاً منا على إخراج شرح مترابط منهجياً، قمنا بتوثيق الهوامش توثيقاً شبيه تام. وأعراف الترجمة لا تقتضي مثل هذا التوثيق، بل تقتضيه ناحية هامة أخذناها بعين التقدير وهي ترك المجال مفتوحاً لمن يريد أن يتوسع في النقاط التي تعرضنا لها، وتمكينه من العودة إلى المصادر التي استعنا بها. لأن ما أثبتناه في الهوامش جزء نريد أن يتوب عن الكل بفكرة عامة، ولا يمثل، في أية حال من الأحوال، جوانب الأشخاص، أو المؤلفات، أو الظواهر المشروحة كافة. حتى إن عملنا يورحي باستمرار أن ثمة خطوة لاحقة يجب أن نخطوها، وذلك بتأليف كتاب مختارات من نصوص الأدب الأوروبي أو العالمي،

ومن نصوص النقد كذلك. وهنا تحتل الترجمة إلى اللغة العربية المكانة الأولى؛ إذ ليس بيننا من يمتلك عدة لغات أجنبية بمستوى يؤهله لترجم عنها جميعاً. وهنا أيضاً نعود لنؤكد ضرورة إرساء دُرر الجامعة في هذا النشاط الداعم للثقافة وللعلم، ولتنشيط المؤسسات الأخرى أيضاً.

وفي الختام، نحن نعتقد أن حلولاً حملنا من الأخطاء استحالة أكيدة، لكن ثمة حقيقة ثابتة مفادها أن تدارك الخطأ يحوله إلى ميزة لاتعادلها ميزة. فنخرج من الله أن يعيننا دوماً على تدارك أخطائنا كيما نقام لوطننا ما فيه الفائدة والخير.



General Organization Of the Alexandria
Library (GOAL).
المنظمة العامة لمكتبة الإسكندرية

الفهرس

5.....	السؤال المحير	●
11.....	فيكتور هيغو وعصره	●
43.....	مسرحية كرومويل ومقدمتها	●
59.....	نص مقدمة كرومويل	●
60.....	مسوغات المقدمة	●
80.....	عصر المسيحية والدراما	●
90.....	المتنافر - المضحك في الأدب القديم	●
114.....	تشكبير والدراما	●
130.....	الوحدات الثلاث	●
162.....	موضوع مسرحية كرومويل	●
179.....	في شكل خاتمة	●

صدر حديثاً عن دار الينابيع

- الخطاب الأسباعي في التجديد
تأليف: علي نوح
- الفكر الاسلامي المعاصر
تأليف: د. عطا الله الرنحين
- دراسات عربية في نظرية الصحافة
تأليف: توفيق المديحي
- محاضرات في الوعي القومي الديمقراطي
تأليف: د. علي وطفة
- سوسيولوجيا الاتصال الجماهيري
تأليف: اسماعيل المير علي
- القرامطة
تأليف: محمد كامل الخطيب
- المجتمع المدني والعلمنة


يصدر قريباً عن دار الينابيع

- أساس التأويل
تأليف: النعمان بن حيون التميمي المغربي
- المجالس المستنصرية
ترجمة: د. عارف تامر
- سورية: صنع دولة وولادة أمة
تأليف: هبة الله بن أبي عمران
- أفلام وقضايا في السينما السورية
موسى الشيرازي
- والدراما التلفزيونية
تقديم وتحقيق: د. عارف تامر
- القرآن والعلم المعاصر
تأليف: سعيد مراد
- تأليف: مورييس بوكاي
ترجمة: د. محمد اسماعيل بصل
- د. محمد خير البقاعي

جدول التصويب

الصفحة	السطر	الخطأ أو النقص	الصواب أو المطلوب
9	15	وحداثتها	واحدتها
	19	سيمر	سيمر
15	14	1748	1784
26	5	الفناتيات	الفناتيات
28	1	للإدارة	للإرادة
29	3	فاعبه	فاعبه
	9	تسويغاً	تسويغ
36	9	الإدارة	الإرادة
	11	التغلب	التغلب
	14	الذي عنه	الذي تميّخت عنه
36	الحامش 6	لاردس	لاروس
38	5	وفقدَ الفنون كلها	ونقدَ الفنون كلها
39	5	ويصلصل	ويصل
44	6	توسّعت	توسّعت
	12-11	فصل العامين عن (مييناً)	وصل العامين معها لأن المقطع واحد.
45	11	الأقتصادية	الاقتصادية
49	5	«فلسفة التاريخ»	«فلسفة التاريخ»
	11	البروسي.	البروسي.
51	5	تُقَيِّضُ	تُقَيِّضُ
54	2	يُسِمُّ	يُسِمُّ
60	7	لا تهتمّ	لا نهتمّ

لَمَشْنَهْد	لَمَشْنَهْد	20	61
وقطعن أعضاء جسده	وقطعن جَسَدَه	الحاشية 8	63
	رقمها 107	الحاشية 4	64
لنكملة السطر من ص 72	على «جبله»...	3	70
جيش الأعداء	جيش العداء	2	72
أخوه «ايتيوكل»	أخوة «ايتيوكل»	الحاشية 15	
إيفادنيه	إيفانديه	الحاشية 116	
ويُبحر	5 يُبحر	1	73
لإرادة الآلهة	لإدارة الآلهة	الحاشية 18	
نفسها 119	نفسه 119	4	75
بُغْتَه	بُغْتَه	الحاشية 20	77
لوصل الكلمتين لأن المقطع واحد	للمحكمة	11-10	81
أنظر: تاريخ الفلاسفة، أرسطو	انظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة	13	91
سَلِيَه	سَلِيَه	الحاشية 44	93
لم يُبحر	لم يُبحر	الحاشية 44	
أخوها الإلاهان	أخوها الإلهين	الحاشية 46	94
يقتلا سبب	يقتلا سبب	الحاشية 48	
ديونيسيوس	ديونيسيوس	الحاشية 54	97
الوسيط	الوسيط	5	98
أوتيا	أوتيا	8-6	
		الحاشية	
كلها	كله	الحاشية 62	100
الذهنية	الذهنية	الحاشية 64	101
فتأثروا بها	فتأثروا بهما	الحاشية 8	105

مع عصر من عصر المجتمع	مع عصر المجتمع	4	116
كورنيه	كورنيه	2 الحاشية	118
مُدَهَشَة	مُدَهَشَة	7	119
كورنيه	كورنيه	2	120
ضمن علاقة	ضمن علاقة مُضمَّن	6 الحاشية	122
المفقود - ميلتون	المفقود 207 - ميلتون 207	4-1	123
Tartuffe	Tarthffe	1 الحاشية	125
مُرَادَة	مُرَادَة	5 الحاشية	128
كورنيه	كورنيه	10	135
و كورنيه	و كورنيه	3 الحاشية	
جَيِّدًا	جَيِّدًا	6	140
عندما ينبغي - أُنْقَبِلْ	ما ينبغي - قُلْ	15-14	146
تغور	تغور في أرض الفن	3	148
فاضت	ناضت	6	
الأسياذ	الأسياذ	15	153
(من أُمس)	كلمتان غير واضحتين	1	154
ثنياته	ثنياته	10	156
إذا إن اللغات	إذا إن اللغات	9	160
شُعْر		1	162
بالنباهة		18	163
«بوسويه»		1	164
ليونانيون	اليونانيون		171
إذا، إذا	General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)	14	176

للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق ص.ب: ٦٣٤٨

٥١٣٨٤٦٨ - ٣٣٢٤٩١٤ ☎